Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

Núm. 13 · 2024

[publicacions]
urv

Dades catalogràfiques. Servei de Biblioteca de la Universitat Rovira i Virgili

Estudis de Literatura Oral Popular [Recurs electrònic]. = *Studies in Oral Folk Literature* – Revista electrònica. – N. 13 (2024)- . – Tarragona : Publicacions URV, 2024 -

Anual
Títol variant : Studies in Oral Folk Literature
Textos principalment en català, però també en castellà, francès i anglès
Publicació realitzada per l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili
ISSN 2014-7996
Accés lliure: http://revistes.publicacionsurv.cat/index.php/elop/index

1. Tradició oral - Revistes. 2. Literatura popular – Revistes. 3. Tradició oral – Història i crítica -- Revistes. 4. Literatura popular – Història i crítica -- Revistes. 4. Folklore – Revistes. I. Universitat Rovira i Virgili. Arxiu de Folklore . II. Publicacions URV. III. Studies in Oral Folk Literature Títol.

Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

Direcció: Carme Oriol Carazo (Universitat Rovira i Virgili)

Consell de redacció: Jaume Ayats i Abeyà (Universitat Autònoma de Barcelona); Sandra Boto (Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Faro); Carlos González Sanz (Archivo Pirenaico de Patrimonio Oral, Huesca); Emmanouela Katrinaki (Hellenic Folklore Society); Emili Samper Prunera (Universitat Rovira i Virgili); Magí Sunyer Molné (Universitat Rovira i Virgili)

Direcció honorífica
Josep M. Pujol Sanmartín (1947–2012)

Comitè científic: Anna Angelopoulos (Université Paris III Sorbonne Nouvelle); Cristina Bacchilega (University of Hawaii, Manoa); Rafael Beltran Llavadoz (Universitat de València); Dan Ben-Amos (University of Pennsylvania); Joan Borja i Sanz (Universitat d'Alacant); Josiane Bru (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Toulouse); Isabel Cardigos (Universidade do Algarve, Centro de Estudos Ataíde Oliveira; Faro); Pedro Ferré (Universidade do Algarve, Faro); Josep Antoni Grimalt (Universitat de les Illes Balears); Patricia Heiniger-Casteret (Université de Pau et des Pays de l'Adour); Josep Massot i Muntaner (Institut d'Estudis Catalans); Camiño Noia Campos (Universidade de Vigo); Josefina Roma Riu (Universitat de Barcelona); Michèle Simonsen (Københavns Universitet, Copenhagen)

Secretaria
Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Av. de Catalunya, 35
43002 Tarragona
www.arxiudefolklore.cat
folk@urv.cat

Edita
Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Av. de Catalunya, 35 · 43002 Tarragona
www.publicacions.urv.cat
publicacions@urv.cat

ISSN: 2014-7996
Dipòsit legal: T-1198-2012

Amb el suport del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) (2017 SGR 599) i de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català.

Aquesta obra està subjecta a una llicència Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported de Creative Commons. Per veure'n una còpia, visiteu http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/ o envieu una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Taula de continguts

Presentació · Presentation. 1

Articles · Articles

La veu de les ones: dones, folklore i escriptura / The voice of the waves: women, folklore and writing. 9
M. Àngels Francés Díez (Universitat d'Alacant)

Reescriptures del mite de la dona d'aigua en la cançó contemporània / Rewritings of the myth of the water woman in contemporary song. 29
Xavier Hernàndez-i-Garcia (Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Universitat de València)

La cova de la Dona i la dona, entre el mite i la realitat històrica / The Woman's cave and the woman: between myth and historical reality. 47
Francesc Xavier Llorca Ibi (Universitat d'Alacant)

Heroïnes de rondalla i narradores orals, possibles paral·lelismes. El cas de Tàrbena (Marina Baixa) / Folktale heroines and oral storytellers: possible parallelisms. The case of Taberna (Marina Baixa). 61
Joan-Lluís Monjo i Mascaró (Grup d'Estudis Etnopoètics)

Les dones del Grup de Folkloristes de Ripoll / The women in the Group of Folklorists of Ripoll. 83
Rut Nolla Bertran (Universitat Rovira i Virgili)

Revisió del concepte de bruixa a partir de les llegendes menorquines / Revision of the concept of the witch from Menorcan legends. 105
Lidia Pérez i Pérez (Universitat de les Illes Balears)

La figure de la sirène dans le conte «Ada Liz» de Mercè Rodoreda (1908-1983) / The figure of the mermaid in "Ada Liz" by Mercè Rodoreda (1908-1983). 119
Sandrine Ribes (Université Paul-Valéry Montpellier III)

Ressenyes · Reviews

Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó. 139
Josep Temporal Oleart

Llegenda i mite. 149
Sílvia Veà Vila

Valencian Folktales. 155
Rafael Beltran Llavador

Notícies · News

Josep Massot i Muntaner, Suaviter in modo, fortiter in re. 163
Josep Temporal Oleart

XVIII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics. 169
Bàrbara Duran Bordoy

Presentació

Presentation

La llegenda ha estat un dels objectes d'estudi en nombrosos articles publicats en aquesta revista i així, per exemple, els números 8 (2019) i 11 (2022) van aplegar investigacions específiques sobre la llegenda i les llegendes contemporànies, respectivament. En la presentació del primer, Carme Oriol destacava la importància d'aquest gènere del folklore i les recerques internacionals que ha fomentat i també, en concret, les dutes a terme a la Universitat Rovira i Virgili i l'Arxiu de Folklore. Recerques que han continuat des d'aleshores amb l'organització de diversos projectes i iniciatives, publicacions, congressos, seminaris o jornades, i/o la participació en aquests esdeveniments, cosa que representa un interès continuat sobre l'estudi de la llegenda que ha estat paral·lel al de tenir present i aplicar la perspectiva de gènere en les investigacions

Legends have been the object of study in numerous articles published in this journal. Issues 8 (2019) and 11 (2022), for example, collected specific research on legends and contemporary legends, respectively. In the foreword to Issue 8, Carme Oriol stressed the importance of this genre of folklore and the international research it has fostered, in particular at the Folklore Archive of Universitat Rovira i Virgili. Such studies have encouraged organisation and participation in relation to numerous projects, initiatives, publications, conferences, seminars and symposiums. This ongoing interest in the study of legends has developed in parallel to a desire to incorporate the gender perspective into scientific research on folklore and popular oral literature. This interest is illustrated by the inclusion of several articles in this journal and the publication of

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 13, 2024, 1–6 | DOI: 10.17345/elop20243880
ISSN: 2014-7996 | https://revistes.urv.cat/index.php/elop

científiques sobre el folklore i la literatura oral popular, també amb diversos textos publicats en aquesta revista i un monogràfic concret, el 6 (2017), dedicat a les dones i el folklore. Les dues línies, doncs, llegenda i estudis de dones, gènere i feminismes, convergeixen ara en aquest dossier específic. I paga la pena recordar que els estudis de gènere són força recents, ja que es van iniciar a la segona meitat del segle XX i abasten diversos camps d'anàlisi, tant de les dones com a «autores» —recol·lectores, narradores o escriptores— de llegendes, com de les dones que hi apareixen i, per tant, la manera com hi apareixen —protagonisme, rols, caracterització, imatges, representacions— i el «discurs», que tenen, ja que les llegendes, no ho hem d'oblidar, transmeten —i perpetuen— valors i models socials i culturals, també sobre les identitats, rols i relacions de gènere. I, encara, hi hauríem d'afegir l'accepció de dones llegendàries, en el sentit de dones que, per la seva trajectòria, han esdevingut motiu de llegendes i que, en general, també han estat invisibilitzades.

La inclusió de la perspectiva de gènere ha permès noves relectures i interpretacions, així com la recuperació d'autores tradicionalment oblidades i silenciades. Ha ofert, per la seva transversalitat o interseccionalitat intrínseca, noves òptiques que incideixen des de diverses disciplines en l'estudi del text i del context i, per tant, en les seves repercussions en els valors i discursos. En aquest sentit de transversalitat i des dels estudis de gènere, M. Àngels Francés, de la Universitat d'Alacant, a «La veu de les ones: dones, folklore i escriptura», posa en diàleg —al mateix temps que enfila genealogies femenines— textos literaris i el concepte d'autoria per demostrar com diferents aportacions d'escriptores catalanes —

a special monographic edition dedicated to women and folklore (issue 6, 2017). These two lines of research (legends and studies of women, gender and feminisms) now converge in this current collection. Gender studies, having begun in the second half of the 20th century, are fairly recent. They include various fields of analysis related to women as "authors" of legends (collectors, narrators and writers) and women as characters in legends. These fields include analyses of how women appear in legends (their protagonism, roles, characterisation, images and representations) and discussions on what their "discourse" entails, since, lest we forget, legends transmit – and perpetuate – social and cultural values and models related to gender identities, roles and relationships. We should also highlight what we understand by the term "legendary women", i.e. women whose trajectories have made them the subject of legends but who have generally been overlooked in other contexts.

Including the gender perspective has enabled new readings and interpretations to be incorporated and allowed traditionally forgotten and silenced authors to be recovered. Thanks to transversality or the intrinsic intersectionality of this perspective, its inclusion has also provided new optics that have impacted the study of text and context in various disciplines and had repercussions on values and discourses. From the discipline of Gender Studies and with this sense of transversality in mind, in "La veu de les ones: dones, folklore i escriptura" ("The voice of waves: women, folklore and writing"), M. Àngels Francés of the University of Alicante aligns female genealogies while exploring the interplay between literary texts and the concept of authorship to demonstrate how female Catalan writers such as Isabel-Clara Simó,

en concret les d'Isabel-Clara Simó, Maria Mercè Marçal, Carme Riera i Maria Cabrera—, en la seva recerca d'una veu literària pròpia, se serveixen de l'etnopoètica i del folklore per subvertir i desautoritzar els discursos tradicionals sobre la feminitat i les definicions sobre les dones.

Entre les protagonistes de les llegendes, les dones d'aigua —amb totes les accepcions i denominacions conegudes internacionalment— són un dels motius més fecunds, tant en llegendes com en estudis posteriors sobre aquestes. Xavier Hernàndez-i-Garcia, de l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (Universitat de València), a «Reescriptures del mite de la dona d'aigua en la cançó contemporània», ens n'aporta una visió ben actual mitjançant la música. Tenint en compte els precedents lírics catalans contemporanis, el seu article fa un recorregut per les adaptacions musicals des de la Nova Cançó fins a la música catalana sorgida aquestes primeres dècades del segle XXI amb cantants i grups que, a més, són els que capgiren i aporten visions feministes i més lliures d'aquestes llegendes. El text «La cova de la Dona i la dona, entre el mite i la realitat històrica», de Francesc Xavier Llorca Ibi, de la Universitat d'Alacant, s'endinsa en una de les narracions de finals dels anys vint del segle XX del folklorista d'Altea Francesc Martínez, «La cova de la Dona» —recollida a *Coses de la meua terra* (1947) —, basada en una llegenda local sobre el rapte i alliberament d'una vilatana per part de pirates barbarescs, i de la qual analitza, a més de les connexions de la llegenda amb la història, la diferència entre els seus dos protagonistes, el masculí i el femení, i la sexualització d'aquest segon, que contrasta amb les reelaboracions posteriors que se n'han fet i que obvien o modifiquen aquests biaixos sexistes. Es tracta d'un

Maria Mercè Marçal, Carme Riera and Maria Cabrera, while seeking to create their own distinctive literary voice, used ethnopoetics and folklore to subvert and challenge traditional discourse and definitions of femininity and women.

Of all the protagonists of legends, water women have a wide range of meanings and names all over the world and are one of the most fertile motifs in legends and studies of legends. In "Reescriptures del mite de la dona d'aigua en la cançó contemporània" ("Rewritings on the legend of the water woman in contemporary song"), Xavier Hernàndez i Garcia, of the Interuniversity Institute of Valencian Philology (University of Valencia), provides a modern perspective of these mythical figures through music. Taking into account contemporary Catalan lyrical precedents, his article focuses on musical adaptations from the period between the Nova Cançó and the Catalan music of the early 21st century with singers and groups that interpret and contribute freer and feminist versions of the legends. In "La cova de la Dona i la dona, entre el mite i la realitat històrica" ("The Woman's Cave and woman, between myth and historical reality"), Francesc Xavier Llorca Ibi, of the University of Alicante, examines a late 1920s narrative by the Altean folklorist, Francesc Martínez, entitled "La cova de la Dona" ("The Woman's Cave"), which was published in Coses de la meua terra (Things of my land) (1947). It was based on a local legend about the kidnapping and release of a villager by Berber pirates. Besides studying the legend's connections with history, the article analyses the difference between the two protagonists, male and female identities, and the sexualisation of the female, which contrasts with subsequent versions that either ignore or alter these sexist biases. Like

recorregut per les diferents versions que permet comprovar, com en d'altres articles d'aquest monogràfic, com la ideologia és un component bàsic en la (re)creació i transmissió de les llegendes.

Havia fet esment, a l'inici, sobre l'oblit en les històries oficials de totes les disciplines de les dones —un fet ben contrastat— i ja fa anys que es treballa per recuperar-ne les veus. Aquest és el cas de l'article «Heroïnes de rondalla i narradores orals, possibles paral·lelismes. El cas de Tàrbena (Marina Baixa)», de Joan-Lluís Monjo i Mascaró, del Grup d'Estudis Etnopoètics, que presenta una recerca centrada en la localitat de Tàrbena en què constata el paper preponderant de les dones com a transmissores i fa una anàlisi del discurs de les seves competències comunicatives, alhora que es fixa en el corpus transmès i planteja la paradoxa —que avui en dia encara es debat— de les dones narradores tant de rondalles o llegendes amb valors progressistes i fins i tot transgressors com, al contrari, altres de totalment patriarcals o fins i tot misògines i sexistes. Seguint amb la recuperació de les veus silenciades, les dones folkloristes fins fa poques dècades pràcticament no figuraven en les històries d'aquesta disciplina. Algunes, sempre l'excepció, si hi eren, se les posava en relació amb les figures masculines —filla, germana, esposa de...—, com és el cas del Grup de Folkloristes de Ripoll, que van fer una gran recollida de material a inicis del segle xx, en el qual no es feia referència, a banda de Joaquima Santamaria, de les dones que hi van participar. Rut Rolla Bertran, de la Universitat Rovira i Virgili, en el seu article «Les dones del Grup de Folkloristes de Ripoll», identifica tretze dones que en formaven part i elabora un esbós biogràfic de cinc que van recollir rondalles i llegendes —Carme Canal,

other articles in this monographic edition, this journey through the various versions of the legend attests how ideology is a basic component in the (re) creation and transmission of legends.

Earlier I mentioned how official historical narratives in all disciplines have overlooked women (this omission has been widely confirmed). For years now, work has been done to recover the voices of these women. One example is the article "Heroïnes de rondalla i narradores orals, possibles paral·lelismes. El cas de Tàrbena (Marina Baixa)" ["Heroines of folktales and female oral narrators: possible parallels. The case of Tàrbena (a village in Marina Baixa)"] by Joan-Lluís Monjo i Mascaró, of the Ethnopoetics Studies Group. With its focus on Tàrbena, this article notes the significant role of women as transmitters, analyses their discourse and communicative skills, and focuses on the corpus transmitted. It also highlights the paradox (still hotly debated today) that some women narrators of folktales and legends transmit progressive or even transgressive values while others are wholly patriarchal or even misogynistic or sexist. Continuing with the recovery of silenced voices, until quite recently women folklorists did not appear in historical accounts of the discipline and, if they were, they were merely identified by their relationship (as a daughter, sister or wife) to masculine figures. One example is the Ripoll Folklorist Group, which in the early twentieth century compiled an extensive collection of materials but failed to mention any of the women who had taken part (with the one exception of Joaquima Santamaria). In her article "Les dones del Grup de Folkloristas de Ripoll" ("Women of the Ripoll Folklorist Group"), Rut Nolla Bertran, of Universitat Rovira i Virgili, identifies thirteen female members of the group who collected folktales and legends, and

Florentina Casas, Genoveva Dachs, Núria Roquer i Joaquima Santamaria. I en reivindica, amb documentació i arguments, la importància, al mateix temps que inicia una línia en l'elaboració de genealogies i l'estudi del seu llegat.

Les bruixes, la part negativa del model binari que les contraposa a les fades, tenen una base històrica que va confegir durant segles els factors —ideològics i polítics— per identificar-les i per a la persecució desfermada contra la llibertat o existència d'algunes dones. Lidia Pérez i Pérez, de la Universitat de les Illes Balears, planteja una «Revisió del concepte de bruixa a partir de les llegendes menorquines» per tenir en compte aquests factors històrics a partir d'una dona menorquina llegendària, Joana Gonyalons, que, amb la seva mare i la seva filla, foren acusades de bruixes, i com aquest cas i d'altres, que, sovint, eren contra dones transgressores o insubmises, es canalitzaren per perpetuar la imatge de la malignitat femenina a través de discursos de tot tipus, com les llegendes. Si hem parlat de dones d'aigua, de bruixes i fades, relacionades amb les primeres cal fer esment, com a personatges tòpics i (re)coneguts, de les sirenes. Des de la mitologia i la literatura clàssiques fins a tot tipus de llegendes, les sirenes han estat un motiu literari; també, per exemple, per a Mercè Rodoreda, en narracions i poemes. Sandrine Frayssinhes Ribes, de la Universtitat Paul-Valéry Montpeller III, analitza l'utilitzat per Mercè Rodoreda en un dels seus contes. A «La figure de la sirène dans le conte "Ada Liz" de Mercè Rodoreda (1908-1983)», hi exposa com aquesta autora reformula, mitjançant la ironia, aquest motiu de la sirena i, al mateix temps, l'acara en un joc hipertextual amb una

provides a biographical sketch of five of them (Carme Canal, Florentina Casas, Genoveva Dachs, Núria Roquer and Joaquima Santamaria). With a range of documents and arguments, she justifies the importance of these women and initiates a new line in studies of their legacy and the tracing of genealogies.

Witches, the negative component of a binary model in which they are contrasted with fairies, have a historical basis. For centuries, the ideological and political factors that served to identify them were propounded and then used to relentlessly oppress the freedom or existence of certain women. In "Revisió del concepte de bruixa a partir de les llegendes menorquines" ("Revision of the concept of witch based on Menorcan legends"), Lidia Pérez i Pérez, from the University of the Balearic Islands, focuses on Menorcan legends and reviews this concept of witches. In particular, she discusses the historical factors that were the background to the legend of Joana Gonyalons, a Menorcan woman who, together with her mother and daughter, was accused of being a witch. In this and other cases brought against transgressive or non-submissive women, these factors were channelled to perpetuate the image of feminine wickedness in legends and other types of narrative. Following on from our earlier discussion of water women, we should also mention those typical, renowned and recognised characters, the mermaids. In mythological texts, classical literature and all sorts of legends, mermaids have been a constant literary motif. One example is provided by the narratives and poems of Mercè Rodoreda. In "La figure de la sirène dans le conte 'Ada Liz' de Mercè Rodoreda (1908-1983)", Sandrine Frayssinhes Ribes, of Paul-Valéry Montpellier III University, describes how Rodoreda

traducció del conte d'Andersen feta per Josep Carner, amb qui mantenia amistat i correspondència.

La secció de ressenyes inclou les dedicades a tres publicacions: *Antoni M. Alcover (1996-2022): Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó Vol. I-IX*, a cura de J. A. Grimalt i amb la col·laboració de Jaume Guiscafrè; *Llegenda i mite*, editat per M. Sunyer i J. R. Veny, i *Valencian Folktales,* dos volums de contes d'Enric Valor traduïts per P. Scott Derrick i M. L. Gea-Valor. L'apartat final de notícies, en primer lloc, recull una necrològica i record de la figura i llegat de Josep Massot i Montaner, a càrrec de Josep Temporal, i, en segon lloc, es dona compte de la XVIII Trobada del Grup d'Estudis Etnopòetics, que, amb el fil conductor de «Les formes breus en l'etnopoesia», va tenir lloc al Museu de Belles Arts de Castelló els dies 3 i 4 de novembre de 2023.

Montserrat Palau Vergés
Universitat Rovira i Virgili

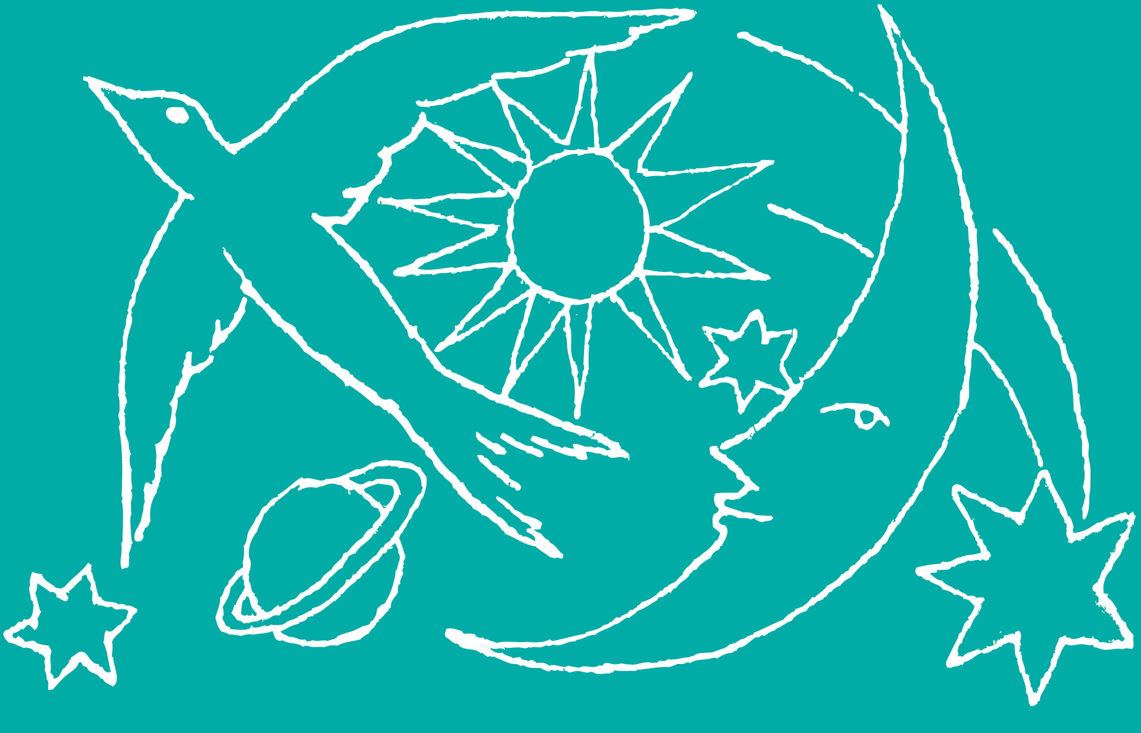
uses irony to reformulate the motif of the mermaid and, in a hypertextual game, juxtapose it with a translation of Andersen's tale by Josep Carner, with whom she was on friendly terms and regularly exchanged correspondence.

The Reviews section focuses on three publications: *Antoni M. Alcover (1996-2022): Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó Vol. I-IX*, edited by J.A. Grimalt in collaboration with Jaume Guiscafrè; *Llegenda i mite*, edited by M. Sunyer and J.R. Veny, and *Valencian Folktales,* two volumes of short stories by Enric Valor translated by P. Scott Derrick and M.L. Gea-Valor. Finally, the news section contains an obituary by Josep Temporal in memory of the life and legacy of Josep Massot i Montaner as well as a report on the 18th Meeting of the Ethnopoetics Studies Group, held at the Museum of Fine Arts in Castelló on 3rd and 4th November 2023 under the title "Brief forms in Ethnopoetry".

Montserrat Palau Vergés
Universitat Rovira i Virgili

Articles

Articles



La veu de les ones: dones, folklore i escriptura

M. Àngels Francés Díez
Universitat d'Alacant
angels.frances@ua.es
https://orcid.org/0000-0002-1579-382X

Resum

Aquest estudi recorre textos assagístics, poètics i narratius d'algunes autores contemporànies – Virginie Despentes, Isabel-Clara Simó, Maria Cabrera, Maria Mercè Marçal i Carme Riera – des del marc de la crítica literària feminista, les fases de la qual, enumerades per Julia Kristeva el 1986, s'hi manifesten de manera simultània. En efecte, analitzem la visió que tenen Despentes i Simó de les imatges tradicionals de les dones en el marc dels discursos culturals actuals, com ara el cinema i la literatura; explorem el concepte d'autoria segons Cabrera i Marçal i analitzem, des de la ginocrítica, la seua recerca d'una genealogia femenina, literària però també quotidiana, com a font d'inspiració per trobar la pròpia veu lírica; finalment, escoltem, gràcies a Riera, la veu de la sirena que ressona entre els ones del mar, on, convertida en escuma pel desamor de l'estimat, conta la seua vertadera història en primera persona i subverteix la versió que Andersen en va fer en el relat «La donzelleta de la mar». Les figures del folklore tradicional, bé a través de l'imaginari col·lectiu o reelaborades en personatges literaris, són font d'inspiració per a les tres autores estudiades, que se serveixen del poder evocador de l'etnopoètica per desautoritzar les definicions tradicionalment imposades sobre les dones.

Paraules clau

folklore; Despentes; Simó; Cabrera; Marçal; Riera; crítica literària feminista

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 13, 2024, 9–28 | DOI: 10.17345/elop20243882
ISSN: 2014-7996 | https://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract

This paper examines essayistic, poetic and narrative texts by various contemporary authors – Virginie Despentes, Isabel-Clara Simó, Maria Cabrera, Maria Mercè Marçal and Carme Riera – from the perspective of feminist literary criticism, the phases of which were identified by Julia Kristeva in 1986 and which are discussed here simultaneously. We analyse Despentes and Simó's vision of traditional images of women in the context of current cultural discourses, such as cinema and literature; we explore Cabrera and Marçal's concept of authorship and take a gynocritical approach to analyse their search for a female genealogy, at once literary and everyday, as a source of inspiration to find one's own lyrical voice; finally, we hear, thanks to Riera, the voice of the siren that echoes among the waves of the sea where, turned into foam by a lover's indifference, she tells her true story in the first person and subverts Andersen's version in "The Little Mermaid". The figures of traditional folklore, either through the collective imagination or as literary characters, are a source of inspiration for the three authors studied, who use the evocative power of ethnopoetics to discredit traditionally imposed definitions about women.

Keywords

folklore, Despentes, Simó, Cabrera, Marçal, Riera, feminist literary criticism

Rebut: 16/02/2023 | Acceptat: 17/03/2023

1. Introducció

En un article que ja forma part dels clàssics de la crítica literària feminista, «Women's time» (1986), Julia Kristeva afirma que són tres les fases en què, al seu parer, es pot traçar una història de la teoria literària amb visió de gènere: en primer lloc, es refereix a les iniciatives que agrupen la revisió crítica, des d'una perspectiva feminista, de textos d'autors canònics; en segon lloc, hi hauria l'empresa d'establir una tradició literària femenina a través de la reavaluació de textos d'autores conegudes (o no conegudes) que requereixen un procés de recuperació o descobriment; en tercer lloc, es tractaria d'esbrinar com es manifesten les diferències de gènere en obres d'autoria femenina o masculina, amb el plantejament de nous interrogants que superen els processos de (re)visió anteriors.

Seguint aquesta classificació, podríem acordar, amb Mills i Pearce (1996: 2-10), que la primera fase, la revisió feminista del cànon, se sustentaria sobre obres importants del feminisme de segona generació, com el de Kate Millett, *Sexual Politics* (1969), o el de Mary Ellmann, *Thinking About Women* (1968), a banda de reculls com l'editat per Josephine Donovan, *Feminist Literary Criticism* (1975), i el de Judith Fatterley, *The Resisting Reader* (1978). La segona fase, que miraria d'establir una genealogia literària amb referents per construir la literatura amb ulls de dona, partiria de l'influent text d'Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (1977), que dona lloc a la perspectiva *ginocrítica*, centrada en l'examen de l'autoria i l'experiència que es manifesten en el text literari, com també en l'establiment d'una tradició literària pròpia que les escriptores posteriors consideraran referencial. Hi podríem afegir, a més, *Literary Women* (1976), d'Ellen Moers; el conegut assaig de Sandra Gilbert i Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979), i també el clàssic de 1983 de Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, traduït recentment al català per Míriam Cano, on es planteja:

> Quan mirem la literatura escrita per dones a Europa i als Estats Units durant els darrers segles (em centraré en la literatura en anglès, llevat d'alguns exemples extrets d'altres literatures i de la pintura), no ens trobem amb la prohibició absoluta que les dones escriguin pel fet de ser dones [...]. En primer lloc, és important adonar-se que l'absència de prohibicions formals contra l'art no exclou la presència d'altres mecanismes que, malgrat la seva informalitat, són molt poderosos (Russ 2022: 26).

Aquests mecanismes, o fal·làcies, es resumeixen en l'inventari següent:

> Prohibicions informals (com ara la dissuasió i la impossibilitat d'accedir als materials i a la formació), negar l'autoria de l'obra en qüestió (aquesta estratègia va des d'un simple error d'atribució fins a subtilitats psicològiques que fan rodar el cap), menystenir l'obra mateixa de diverses maneres, bandejar l'obra en qüestió de la tradició en què s'inscriu i presentar-la, així, com a anòmala, afirmar que de l'obra se'n desprèn el mal caràcter de l'autora i que si té èxit és per l'escàndol que genera o que, al contrari, no s'hauria d'haver escrit (això no es va acabar al segle XIX) i, ras i curt, ignorar les obres, les seves autores i la tradició sencera, la tècnica més utilitzada i la més dura de combatre (Russ 2022: 24).

Els patrons que enumera Russ són evidents en la nostra història de la literatura. Recordem el cas d'una autora que en va patir la majoria: Caterina Albert, àlies Víctor Català, qui, amb el seu monòleg teatral *La infanticida* (1898), va veure

l'autoria qüestionada en una primera fase; va ser blasmada quan es va fer evident que sí, que l'autora era una senyora benestant de l'Escala; va ser acusada d'intemperància de caràcter i, l'obra, de dura i inapropiada, fins al punt que, nomenada guanyadora en els Jocs Florals d'Olot el 1898, li van retirar el guardó. Arran de l'escàndol, l'autora, «esfereïda d'aquella facècia, que podria fer passar son bon nom per les boques, se va prometre, la innocent ensopegaire, no donar, emparat pel mateix nom, mai res més al públic» (Català 1972: 1427). El cas d'Albert no és aïllat, però: també Mercè Rodoreda es veu condicionada pels mateixos patrons, tal com expliquem en Francés (2018), on comparem les estratègies de subversió irònica de totes dues autores.

Reprenent el fil de les fases de la crítica literària feminista, doncs, la tercera, segons Kristeva, situaria el concepte de gènere en el focus d'aproximacions més diverses i no tan centrades en la qüestió de l'autoria, a partir de textos del denominat *feminisme de la diferència*, amb els treballs capdavanters d'Hélène Cixous (*Le Rire de la Méduse*, 1975), Luce Irigaray (*Spéculum de l'autre femme*, 1974), la mateixa Julia Kristeva (*La Révolution du langage poétique*, 1974) i les teories lingüístiques i filosòfiques de Jacques Lacan, Michel Foucault i Jacques Derrida.

Tanmateix, aquesta classificació per fases ens podria conduir a la conclusió que són processos consecutius que tenen lloc ordenadament en el temps i que van units per una estructura de causa-conseqüència, o que se succeeixen a mesura que la crítica feminista avança també en objectius i guanys. Les dates de publicació de les obres ressenyades, però, ens indiquen que, en realitat, es tractava de processos gairebé simultanis, de manifestacions diverses d'una preocupació (o ràbia) compartida per l'ancestral absència dels textos d'autoria femenina en el cànon literari tradicional (i la falta de referents que això implica per a les noves generacions d'escriptores) i per la imposició d'imatges (i llenguatges) de les dones sempre filtrades per una esbiaixada mirada masculina. Igualment, i després del desenvolupament d'una gran varietat de teories literàries feministes que s'interroguen sobre la categoria de *gènere*, seria raonable suposar que, en l'actualitat, ens trobem en la darrera fase; ara bé, la proliferació contemporània d'obres que continuen reavaluant el cànon clàssic i malden per traure a la llum autores silenciades per la història (literària i no), ens indica que potser encara és massa aviat per abandonar la pràctica d'una crítica literària encaminada a despertar la consciència crítica sobre la subordinació de la dona i per deixar de fer arqueologia i genealogia literària feminista.

En efecte, aquesta qüestió continua sent de vital importància en els debats feministes actuals. M. Àngels Cabré se'n fa ressò en el seu *La lluita necessària. Retrat dels feminismes avui*, on ens recorda que «a les dones ens han robat la nostra participació en la Història, per això en la Història amb majúscula no hi sortim. I ens han robat també el llenguatge, perquè si volem parlar hem de fer-ho amb les paraules dels homes, les mateixes que ens invisibilitzen, ens menyspreen» (Cabré 2022: 28). Això té una conseqüència lògica: «Ens han educat amb uns currículums acadèmics on les dones o directament no hi som o hi som de manera molt subsidiària. No tenir subjectivitat ens ha impedit entrar a formar part del relat de la Història, i habitar dins una Història creada pel patriarcat ens ha invisibilitzat doblement» (Cabré 2022: 31). Aquesta estratègia del patriarcat per ignorar o aïllar les aportacions de les dones va ser definida per Michelle Cliff (1979) com «el fenomen de la interrupció», que presenta les obres de les dones com fenòmens esporàdics o excepcionals «i fa impossible traçar un recorregut, fer una genealo-

gia. Robant-nos aquesta història pròpia, ens fa més febles i escapça la nostra capacitat per reescriure'ns en el marc opressor que ens esborra» (Cabré 2022: 32).

Per contrarestar aquesta estratègia, assistim en l'actualitat a una notable efervescència d'obres que pretenen dissenyar les genealogies femenines interrompudes o esborrades per la història oficial. Pensem, per exemple, en les obres-inventari sobre la nostra literatura, que també fan una valuosa anàlisi crítica, publicades en els últims anys des del marc teòric de la ginocrítica, com ara la de Maria Lacueva, *Les dones fortes: la narrativa valenciana sota el franquisme* (2019), i la de María de los Ángeles Herrero, *L'univers literari de les escriptores valencianes dels segles XVI-XVIII* (2018), entre d'altres.[1] En l'àmbit juvenil també és notable l'auge de publicacions, com ara *Contes de bona nit per a nenes rebels* (2017), d'Elena Favilli i Francesca Cavallo (traduït per Esther Roig); *Contes de bona nit per a nenes rebels 2*, del 2018, traduït per Maria Cabrera; *Contes de bona nit per a nenes rebels 3. 100 dones immigrants que han canviat el món*, del 2023, escrit per Elena Favilli i traduït per Lara Estany, i *Contes de bona nit per a nenes rebels. 100 noies que estan canviant el món*, escrit per Elena Favilli i traduït per Núria Artigas (2023).

Sobre aquestes obres, i d'altres de semblants dirigides a joves per il·lustrar noves masculinitats sensibles a la diferència, s'ha generat una certa polèmica en el marc del postfeminisme enunciat per Angela McRobbie (2004) i altres crítiques contemporànies. En efecte, Macarena García González argumenta que:

> Ambos libros —más enfáticamente el destinado a niñas— no invitan a cuestionar la producción de la diferencia, ni el orden del poder ni cuál es el significado de una vida digna de ser narrada. Este feminismo, enfocado en la legitimación de la capacidad de las mujeres, en su acceso a posiciones de poder consideradas masculinas, responde a un feminismo liberal que no está interesado en cambiar las condiciones estructurales que se producen con el binario de género. Angela McRobbie y otras autoras han denunciado la emergencia de un «feminismo girl-power» que produce cómplices alineadas con los valores consumistas e individualistas (García 2021: 98).

Retrau a les obres en qüestió, a més, que les biografies femenines enumerades retraten dones excepcionals que han usat la rebel·lia per accedir a llocs de poder o notorietat tradicionalment reservats als homes, i que ho han fet sense guies ni companyes, en solitari i de manera individualista i excepcional. Segons ella, con-

[1] També en altres àmbits de la cultura, aquesta tasca d'arqueologia feminista ja fa temps que es desenvolupa: per posar-ne exemples recents (i sense ànim d'exhaustivitat), hi ha els llibres divulgatius de Maria Viu i Sandra Capsir *Dones valencianes que han fet història* (2018) i *Més dones valencianes que han fet història* (2021), o els d'Elisenda Albertí *Catalanes medievals* (2012), *Compromeses* (2015), *Dames, reines, abadesses* (2018), *Decidides* (2017), *Dones de Barcelona* (2011), *Dones sàvies* (2022) i *Dones viatgeres* (2021). En altres àmbits del coneixement també s'han produït processos de redescobriment d'autores ignorades o silenciades per la història, com ara el que fa Katy Hessel en *The Story of Art without Men* (2022) o el de Josep-Maria Arauzo-Carod, José Manuel Giménez Gómez i Cori Vilella Bach en *Dones economistes. Dels inicis de la ciència econòmica a l'actualitat* (2023). Irene Valero, en el seu TFM «Referents femenins en l'ESO: una proposta didàctica», llegit el 2019, constata també aquest *boom*, en forma de biografies de dones que foren pioneres en els seus camps i que, ara, han esdevingut llegenda: s'hi poden consultar obres equivalents en l'àmbit de la ciència, la literatura infantil i juvenil, etc.

ten històries felices sense explicar les renúncies que s'han produït pel camí cap a l'èxit, per arribar a la conclusió següent: «Este feminismo liberal no busca cambiar las condiciones con las que se produce el poder, sino que solo aspira a una mayor participación en este de (algunas) mujeres. Para participar es necesario empoderarse y saber ganar, pero no mucho más» (García 2021: 99).

Tanmateix, la vigència actual de l'estratègia patriarcal de la interrupció de les genealogies femenines i la invisibilització de dones que han participat en la construcció del coneixement (en totes les seues facetes) al llarg de la història convida a plantejar que el procés de recuperació i desvetllament dels noms, les vides i les obres d'aquests referents és encara una assignatura pendent. També ho és, certament, la fórmula que ens permet canviar el sistema de soca-rel i subvertir les formes de producció de poder, però, mentrestant, saber que hi va haver dones economistes, escriptores, pintores, aviadores, etc. ajuda a restaurar les baules perdudes i fomentar la idea que no hi ha reialmes prohibits per a les dones pel fet, únicament, de ser-ho. Almenys, fins que la revolució de què parla Virginie Despentes acabe amb tot:

> El feminisme és una revolució, no un reordenament de consignes de màrqueting, no una promoció vaga de la fel·lació o de l'intercanvi de parelles, no es tracta només de millorar els nivells salarials. El feminisme és una aventura col·lectiva, per a les dones, per als homes, i per als altres. Una revolució que està en marxa. Una manera de veure el món, una tria. No es tracta d'oposar els petits avantatges de les dones als petits privilegis dels homes, sinó de fotre-ho tot enlaire (Despentes 2018: 148).

Una triple empresa, doncs, continua sent necessària: la revisió de les obres del cànon des d'una perspectiva feminista; la reivindicació de les genealogies literàries tant pel que fa a les autores com a la seua forma de reinterpretar les imatges tradicionals de les dones, i, finalment, la construcció col·lectiva i inclusiva d'un món nou on les dues tasques anteriors ja no siguen necessàries.

2. Isabel-Clara Simó i la subversió de les imatges de la dona

La primera fase de la crítica literària feminista es proposava, doncs, rellegir les grans obres literàries que formen el cànon i revelar les implicacions ideològiques patriarcals sobre les quals està construït. Aquesta perspectiva, com sabem, atribueix el gènere masculí al lector universal.

La relectura de la crítica literària focalitzada en les obres del cànon trau a la llum la construcció de significats centrats únicament en el punt de vista androcèntric. Aquest reduccionisme afecta, com ja hem vist, la situació de les obres escrites per dones en la història de la literatura, en què són considerades un cas especial i marginades com a tal, si no excloses, i es manifesta en diversos àmbits: en les antologies i els programes acadèmics predomina (o predominava) la presència dels escriptors consagrats pel cànon.[2]

A banda de la desconstrucció i subversió dels arguments sobre els quals descansa el cànon de la història de la literatura, elaborat per homes, les primeres crí-

[2] Aquest androcentrisme no és exclusiu, lògicament, de la història de la literatura, sinó de tots els àmbits del coneixement humà, com ara la història de l'art (vegeu la nota 1). Per revisar el cànon d'aquest àmbit, una de les publicacions més recents és *Ni musas ni sumisas. Una revisión de la historia del arte occidental con perspectiva feminista* (2022), d'Helena Sotoca, coneguda com a *femme sapiens*.

tiques literàries feministes es dediquen a analitzar els autors consagrats per aquest cànon des d'un punt de vista nou, femení: es proposen fer una *re-visió*, llegir com a dones.

Tal com explica Pam Morris (1993: 14), «the mis-representation of women by men [...] has been, through the centuries, one of the main means of sustaining and justifying women's subordinate position». Si una dona és *llegida* com a inferior, la seua discriminació en virtut d'aquesta diferència sembla raonable i justificada. Tanmateix, per què les dones són falsament representades i mal interpretades en tota la història de la literatura? Per a Morris, la primera a donar una resposta a aquesta pregunta va ser Simone de Beauvoir i el seu concepte d'*alteritat*: adquirim consciència de nosaltres mateixos en oposició a l'altre, al que no som. La dona funciona com *l'altra* que permet a l'home construir-se una imatge positiva d'ell mateix. *L'altra* no té identitat i sovint funciona com un espai buit al qual s'atribueix el significat que el grup dominant considere adequat en cada moment. L'home hi projecta les seues pors i ansietats, el que estima i el que odia. Sobta comprovar, a més, que al llarg de la història de la literatura les dones han acceptat i interioritzat aquesta imatge negativa d'elles mateixes, han assumit el paper de *l'altra* imposat per la mirada masculina. La crítica feminista es proposa, doncs, denunciar la manipulació efectuada per aquesta mirada, bé a través dels personatges, bé en els temes, les estructures i els arguments.

En efecte, els personatges són la mostra més evident de representació literària, però també ho és la història. Els novel·listes del XIX escrivien històries en un univers ordenat segons lleis naturals i divines, en què els misteris i els conflictes són resolts i el càstig als culpables és proporcional. Les històries sobre les dones en mostren el destí, sovint relacionat amb l'acceptació resignada de situacions adverses que són incapaces de transformar.

La relectura, la revisió ideològica de tots els elements que formen la narració, constitueix, doncs, la primera fase en la tasca de la crítica literària feminista, que ha de prestar atenció a les contradiccions i les ambivalències presents o silenciades en els textos i qüestionar-ne l'autoritat, com és el cas dels mites clàssics i del folklore.

Un concepte fonamental per efectuar aquesta tasca de revisió és el que Mary Ellmann (1968) va denominar *phallic criticism*. L'etiqueta es refereix a la tendència del món occidental a comprendre tots els fenòmens des del punt de vista de les diferències sexuals, segons les quals es classifiquen les experiències i es construeixen els estereotips de gènere, que Ellmann extrau de l'anàlisi d'obres d'autors i crítics masculins. Així, conceptes com indecisió, passivitat, inestabilitat, confinament, pietat, materialitat, espiritualitat, irracionalitat i complicació són atribuïts a l'essència femenina, que es manifesta també en dos estereotips incorregibles: la bruixa i l'harpia.

Ellmann empra la ironia per provar que els conceptes de masculinitat i feminitat són convencions socials que no es basen en cap realitat objectiva, i que tot estereotip és autodestructiu i acaba esdevenint contradicció inestable. El poder subversiu de la ironia, doncs, es presenta com a arma vàlida per destruir el muntatge essencialista que redueix el gènere femení a uns quants estereotips.

Justament amb una mescla d'ironia i ràbia qüestiona Virginie Despentes les imatges de les dones perfectes en el seu *Teoria King Kong*:

> Sóc més King Kong que Kate Moss, com a dona. Sóc el tipus de dona que no es casa, amb qui no es tenen fills, parlo del meu lloc com a dona sempre excessiva, massa agressiva, massa sorollosa, massa grassa, massa brutal, massa peluda, massa viril, em diuen. Però són les meves qualitats virils les que em fan diferent d'una de tantes marginades. [...] És des d'aquí que escric, com a dona no seductora però ambiciosa, atreta pels diners que guanyo, atreta pel poder, el poder de fer i de rebutjar, atreta per la ciutat més que per l'interior, excitada per les experiències i incapaç de donar-me per satisfeta amb el relat que se me'n farà (Despentes 2018: 20).

La idea clau del manifest de Despentes rau, concretament, en la part final d'aquesta citació: contra la narració aliena determinada per la mirada androcèntrica, ella oposa, combinant autobiografia i teoria feminista, la seua pròpia veritat, i s'erigeix en portaveu d'aquelles «que no hi ha manera de col·locar» (Despentes 2018: 21) perquè no encaixen en les imatges idíl·liques de les dones transmeses per la història de la literatura però plenament vigents, encara avui. Reivindica, així, una mena de figura antiheroica: «La figura de la *loser* de la feminitat m'és molt més simpàtica, m'és essencial» (Despentes 2018: 20).

Un altre exemple d'aquesta tasca de relectura irònica és un text poc conegut d'Isabel-Clara Simó: el capítol «El sexe de les dones (perdó per la redundància)», dins del llibre *Bruixes, histèriques i assassines*, editat per Laia Climent i Marina López (2009), en el qual l'autora fa un repàs de *dones de llegenda* que, des del cinema i la literatura, han representat a la perfecció els estereotips associats a la feminitat, que «reuneixen tot l'imaginari masculí de l'ideal de dona: les dues són bones —moralment bones—; són aparentment febles, però alerta: en el fons són molt fortes quan s'escau; les dues són sacrificades, les dues són dolces i les dues són maternals» (Simó 2009: 91). Es tracta de la senyora Miniver, la protagonista de dues pel·lícules de William Wyler (1942), interpretades per Greer Garson, i de Melania Hamilton, d'*Allò que el vent s'endugué* (1939), interpretada per Olivia de Havilland, dos personatges femenins que acaben morint «segurament perquè el guionista no sabia què fer amb tanta perfecció, sobretot quan comença a tenir arrugues». Un altre model que, segons Simó, entendreix el cor masculí és el de la prostituta bona, que «és aquella que, a part que es dedica a un ofici poc defensable, té molt bon cor. És tan bona perquè escolta les dèries de l'home» (Simó 2009: 52), que li sol explicar el que la dona no l'entén, i esdevé un «sedant per a tot el que poden suportar aquests pobres incompresos» (Simó 2009: 53). Ella no l'esmenta, però podríem aplicar aquesta mateixa anàlisi a la fantàstica adaptació de contes clàssics que és la pel·lícula *Pretty woman* (1990), en la qual l'actriu Julia Roberts no ha de competir amb cap esposa però sí que representa el paper que descrivia Simó, de manera que aconsegueix redimir el turmentat home de negocis, pres en un món cruel i sense escrúpols, a base d'espontaneïtat, intuïció i una elegància natural oculta sota una aparença desagradable als ulls de la classe benestant que protegeix la dependenta de la *boutique* de moda.

A aquests models, Simó hi afegeix un tercer tipus de dona, que són les filles, sagrades per als pares i, sovint, desconcertants, sobretot quan exhibeixen idees pròpies.

En oposició als epítoms de bondat que hem enumerat, hi ha les dones dolentes: «Fora de les excepcions que he esmentat, la mare, alguna germana i alguna

ocasional i inofensiva companya d'estudis o de feina, les dones en general són dolentes. Això és una cosa que és un atribut femení» (Simó 2009: 94). L'escriptora enumera, llavors, la llista de maldats que s'associen al gènere femení: que encomanen malalties i són un perill físic, que tenen fluids misteriosos (la regla), que secretament volen manar i, sobretot, que

> Estem totes preparades, des d'un punt de vista biològic, per agafar diners als homes, d'una manera més moral o menys, però sempre acabem pispant-los els diners. Per què? Perquè hem nascut totes cobejoses, avaricioses, i som indolents. Som gandules. Això és com som de natura. Nosaltres només volem joies i una vida de plaer i de mandra (Simó 2009: 95).

Amb aquesta descripció, no podem fer res més que invocar una altra dona de llegenda, la cantant Madonna, que, amb la seua *Material girl* (1985), va representar a la perfecció aquest estereotip.

Simó repassa, també, les característiques esmentades en llibres de la Bíblia: «La imatge de la dona no ix mai afalagadora en cap text religiós, i quan hi ix, és d'una manera molt tendenciosa, perquè resulta que la bondat d'ella sempre és la paciència, sempre és la tendresa» (Simó 2009: 95). I aporta un altre exemple de dones dolentes: les que «queden prenyades d'un estrany. I, a sobre, et volen penjar el fruit del seu pecat. Aquí hem d'estar molt en guàrdia. Per tant, què hem de vigilar? La virginitat de les dones i l'adulteri, que són dos dels eixos sobre els quals ha de girar la vida d'una dona» (Simó 2009: 95).

De la història de la literatura, Simó invoca altres dones, dolentes de llegenda: Jezabel, Lady Macbeth, la madrastra de la Blancaneu, Cruella de Ville, Valeria Messalina... I personatges històrics com ara la reina Isabel II, coneguda pel seu *furor uterí*.

Després del seu itinerari, Simó arriba a la conclusió següent: «Que les dones són roïnes i que la dolenteria femenina, com també el signe contrari, el seu honor, pertanyen al sexe, és una cosa evident. És a dir, l'honor de les dones rau en el sexe» (Simó 2009: 97) i, fora d'això, no hi ha res més. Simó (2009: 97-100) atribueix aquesta situació a una teòrica enveja dels homes del cos femení (en contraposició a l'enveja del penis formulada per Freud), per sis raons: que la dona arriba a la pubertat amb un senyal claríssim, mentre que per a l'home hi ha una indefinició que, potser, precipita la seua angoixa posterior; que la dona sap amb tota seguretat que el nadó que acaba de parir és el seu fill; que sempre està disponible sexualment i sap amb tota seguretat si ha produït plaer a la seua parella masculina; que està dotada de l'únic òrgan existent al cos que té per funció únicament produir plaer, el clítoris, i, finalment, que després de fer l'acte sexual se sent estupendament, mentre que els homes queden pansits i tristos, tal com resa la sentència llatina «Omnia animalia post coitum tristantur».

En el seu text, carregat d'una ironia demolidora, Simó efectua, a través de l'humor i l'escàndol, una *re-visió* d'estereotips femenins basats en el *phallic criticism* formulat per Mary Ellmann, i desmunta l'aparell ideològic heteropatriarcal que es troba al darrere. La desautorització de les fórmules de definició de dones bones i dolentes, doncs, procedents de multitud de discursos culturals, és una de les múltiples estratègies que l'autora alcoiana empra per subvertir les imatges tradicionals de les dones.

3. Maria Mercè Marçal i Carme Riera: el paper del folklore en la recerca de la genealogia femenina i de nous llenguatges creatius

Parlàvem, adés, de la influència del llibre de Sandra M. Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic* (1979), que ha esdevingut ja un clàssic de la crítica feminista (o *ginocrítica*, si seguim la formulació d'Elaine Showalter). Com ja hem avançat, no solament ens ofereix un conjunt d'estudis sobre les principals escriptores (en llengua anglesa) del segle XIX (Jane Austen, Mary Shelley, les germanes Brontë, George Eliot i Emily Dickinson), sinó que també es proposa elaborar un nova teoria sobre la creativitat literària femenina.

La investigació d'aquestes dues estudioses nord-americanes revela que el panorama literari del segle XIX (i de l'actualitat) gira al voltant del concepte de *creativitat artística* com un atribut exclusivament masculí. Gilbert i Gubar (2000: 3) es pregunten: «Is pen a metaphorical penis?». Com un creador diví, l'Autor esdevé significat últim del seu text, que s'inicia i s'acaba en ell. Aquest model despòtic d'autoria condiciona de manera especial les dones que gosen prendre la ploma: «Para la artista, el proceso esencial de autodefinición está complicado por todas las definiciones machistas que intervienen entre ella y su propio Yo» (Moi 1995: 69). Aquesta *desdefinició* provoca en l'autora una ansietat que la debilita. Gilbert i Gubar continuen interrogant: «If the pen is a metaphorical penis, with what organ can females generate texts? [...] what if the male generative power is not just the only legitimate power but the only power there is?» (Gilbert; Gubar 2000: 7).

Aquesta mateixa qüestió es planteja Maria Cabrera en el text «Tota la vergonya, als mugrons, de ser innocent», que fa de pròleg a la *Teoria King Kong* de Despentes:

> Quan a les dones escriptores ens demanen —sembla que a les que som poetes, més— si escrivim «en condició de dona», la reacció immediata és arrufar el nas. No, no pretenem escriure per a un auditori de vagines aplaudidores: tenim la humil intenció d'interpel·lar a tothom, de fer que l'escriptura i els lectors es mirin fit a fit i, ei, si pot ser, que els commogui la mirada. La pregunta, però, és capciosa, i per unes quantes raons. [...] Perquè quan neguem la condició femenina de la nostra literatura en pro de la universalitat oblidem, santa innocència benestant, que aquesta universalitat no és neutral, sinó que és descaradament mascle, mascle tranquil i de bragueta descordada (Cabrera 2018: 10).

Cabrera troba vigent, encara, l'androcentrisme que definia Beauvoir en *El segon sexe* i admet que el fet de ser dona condiciona profundament la seua escriptura: «És evident, però, que la feminitat escindida que habitem és, sovint, font d'inspiració artística: la bretxa de dintre, el cos que no es comprèn a si mateix, l'obscuritat que l'esquerda allotja, són, sovint, motius d'una exploració rica, fecunda i construïdament femenina» (Cabrera 2018: 10).

Per a Maria Mercè Marçal, la condició femenina també és el motor que la impel·leix a escriure i, en aquest procés, revertir la influència *desdefinidora*, caòtica, fragmentària, que l'entorn exerceix sobre ella: «Sóc algú —una dona— que escriu» (Marçal 2004: 21). L'escriptura entra en la definició de la seua identitat perquè n'és vertebradora:

> La poesia ha estat el meu esquelet intern, la meva manera de dir-me a mi mateixa, d'ordenar provisionalment amb la paraula el caos que l'imprevist desencadena... Com el mirall on es reconeix, unificada i dotada

> de sentit, per un instant, la vivència fragmentària i sense forma. També, potser, com una segona memòria (Marçal 2004: 21).

L'escriptura com a catarsi, com a espai de delimitació de les confuses fronteres entre el jo i el món, el lloc on es fixen, provisionalment, la pluralitat, la polifonia de la pròpia identitat. El calaix on s'enregistra, també, la memòria que la defineix i l'ancora a les dones que la precediren en l'ofici d'escriure, a través del qual intenta definir la criatura salvatge que s'oculta al seu interior:

> El drac que l'escriptor o l'escriptora alimenta i cova dins seu, vora la font indominable de la vida, arran de la mort [...] Aquest drac que ressorgeix cíclicament i que, fins i tot decapitat, és capaç de fer néixer la bellesa, perquè allò que ens diu la seva mort ritual és la seva pervivència aferrissada, la seva resurrecció inevitable, més enllà de la voluntat que domina i de la raó que exclou. Perquè el drac és, per a mi, la imatge de tot allò que és exclòs, i allò que és exclòs retorna en forma d'amenaça, de força obscura, d'enemic (Marçal 2004: 37).

Marçal, dona que escriu, transgredeix els límits del discurs establert traient a la llum tot el que aquest terrible animal de l'imaginari col·lectiu representa: les paraules negades, silenciades; l'experiència ignorada, invisible; les realitats marginals, liminars... En una paraula, el continent negre de la feminitat. «Els territoris verges inexplorats de més enllà de la norma» (Marçal 2004: 38). La imatge idíl·lica de la feminitat imaginada per la mirada masculina esdevé, així, el contrari: el drac indomable que guia la mà de Marçal recorda la doble de què parlaven Gilbert i Gubar, la imatge que sovint apareix en les obres de les escriptores britàniques que estudien i que, segons elles, simbolitza la rebel·lió de l'autora contra «l'etern femení» que representen la Beatriu de Dant o la Margarita de Faust. A l'altre extrem d'aquesta figura, doncs, la dona monstre, que, en última instància, és aquella que no renuncia a tenir personalitat pròpia, té una història per contar. Aquesta doble subversiva, imatge de l'esquizofrènia de l'autoria femenina en un món on la creativitat és considerada un atribut masculí, representaria una manera de rebel·lió sofisticada i subtil contra la tradició literària dominant.[3]

Així, Marçal comparteix amb les mítiques Esfinx, Medusa, Circe, Dalila, Lilith o Salomé l'energia creadora, la rebel·lió contra un silenci ancestral que la seua

[3] Respecte de l'obra de Gilbert i Gubar, Toril Moi i altres estudioses en critiquen diversos aspectes: sobretot, el fet de buscar l'autèntica *veritat* sota la superfície dels textos remet a interpretacions literàries reduccionistes. Gilbert i Gubar atribueixen a l'autora el significat últim de la seua obra i minimitzen el paper del lector en la negociació del sentit. Paradoxalment, desacrediten el paper de l'Autor masculí com a Déu Pare del seu text, però no qüestionen ni una sola vegada l'autoritat de la Dona que escriu, que acaba acumulant els mateixos atributs de poder i control sobre el text. No n'hi ha prou de rebutjar la figura patriarcal de l'Autor; Toril Moi (1995: 73) recorda que «es igualmente necesario rechazar la *práctica crítica* a la que conduce, que se basa en el autor como significado trascendental de su textos. Para la crítica machista, el autor es la fuente, origen y significado de su texto». La dualitat que elles detecten en les obres estudiades, però, es manifesta de manera semblant en l'obra de Marçal, encara que aquesta usa la imatge de la bruixa i el drac com a símbols de la veu i la saviesa femenines silenciades per la història, de la ràbia acumulada que, sense disfresses, esclata en un moment donat (quan l'escriptora pren la ploma) per a desafiar el discurs dominant. Vegeu les pàgines següents sobre el paper de la bruixa en la poesia de Marçal.

veu desglaça a força de foc i de crit. Per revelar aquesta veu silenciada, l'autora es remunta a la genealogia literària femenina que, al llarg dels seus papers de crítica literària, reivindica com a pròpia. Es pregunta, amb Virgina Woolf, si cal una cambra pròpia per a escriure i per què la història de la literatura reserva només un espai tan ínfim per a les dones. Clementina Arderiu, Rosa Leveroni, Helena Valentí, Anna Dodas... adquireixen l'estatus d'escriptores en els estudis de Marçal, que escriu amb la fúria de les dones emmudides: «Era la fúria, un sentiment massa intens, violent, de fúria, el que em feia un nus a la gola i no em deixava parlar, el que s'interposava entre jo i el text i m'impedia que el pensament anés fluint sense traves i ordenadament a través de les paraules» (Marçal 2004: 137).[4] La paraula femenina, colonitzada pel llenguatge masculí, esdevé crit: «Només té dos camins: el silenci o el so inarticulat, l'esgarip, el xiscle. Un llenguatge bàrbar o inintel·ligible com aquell cant a-líric que els antics grecs atribuïen a les Fúries» (Marçal 2004: 137).

Les escriptores canten amb la veu de les Fúries, des de l'infinit dolor de la pèrdua. Tanmateix, també poden prendre una altra dona mítica com a model: Atenea, la filla sense mare, nascuda armada del cap de Zeus (Marçal 2004: 140).

Marçal es mostra, però, optimista davant la tasca encetada: «Tot i que falta molt per fer, podem dir que les dones comencen a sortir d'aquesta orfenesa cultural: però no és una situació donada, sinó conquerida» (Marçal 2004: 142). I estableix un paral·lelisme entre la cultura catalana, oprimida, i la lluita de les dones escriptores per fer-se visibles:

> Ens hem vist abocades a la tria, a l'esforç, al repte de recuperar, d'inventar-nos, de crear una altra memòria, una altra tradició, si no volem que la literatura signifiqui abdicar de les nostres experiències més irrenunciables ni acceptar una mena de necessari transvestisme de la ment (Marçal 2004: 142).

Aquesta lluita per la supervivència en un món hostil atorga a la dona escriptora l'aparença monstruosa de què parlàvem adés: «En el silenci femení normatiu que el patriarcat va decretar des dels orígens, l'autoimatge de la dona que escriu té una secreta vinculació amb el monstruós, amb un sentiment de mancança o d'excés» (Marçal 2004: 153). El repte del nou mil·lenni, doncs, és trobar la *justa mesura*, «aquella que només pot donar la confrontació amb les pròpies semblants i la figura —encara negada i gairebé inexistent— de l'autoritat femenina» (Marçal 2004: 153).

Si bé el drac i figures mitològiques com les Fúries basteixen el marc de referència simbòlic per a la reflexió de Marçal sobre la seua creativitat i la construcció del jo autorial feminista que reivindica, altres figures procedents de l'imaginari etnopoètic protagonitzen també la seua obra lírica. Tal com indica Montserrat Palau en el seu article «La utilització del folklore i la literatura popular per configurar l'ordre simbòlic de la mare i una escriptura femenina en la poesia de Maria Mercè Marçal» (2017), s'està produint, en l'actualitat, una mena de retorn a la literatura popular, que ella denomina *neopopularisme*: «En els primers llibres de poemes, Maria Mercè Marçal se serveix del folklore i de la tradició oral i popular, tant pel que fa a formes com a motius» (2017: 47). Els personatges que hi

[4] Per a més informació sobre les mares literàries de Marçal, consulteu Godayol (2008).

predominen són «sobretot, les bruixes. Podríem esmentar també les sirenes com a motiu recurrent, però en aquest cas la poeta no es remet a la mitologia popular i el folklore de sirenes o dones d'aigua, sinó a les de *L'Odissea*. I, encara, la figura del drac, que li serveix com a desconstrucció per a les seves teories feministes» (Palau 2017: 49).

En efecte, tal com ja vam comentar en l'article «*Sota el signe del drac* i *Bruixa de dol* de Maria-Mercè Marçal: la recuperació d'una genealogia femenina» (Francés 2012), especialment en *Bruixa de dol*, són l'atzar, els astres, la saviesa antiga de les bruixes els elements que ajuden el jo poètic a construir i aprendre aquesta altra versió de si mateixa, ambivalent, contradictòria, on els opòsits es reuneixen:

> El mag m'espera a frec de l'envelat
> i jo arribo amb la bruixa del casal
> on visc amb mi, i amb l'ombra del meu mal.
> A voltes sense mi, i amb l'ull fadat (Marçal 1989: 127).

En el llibre *Bruixes, caça de bruixes i dones*, Silvia Federici (2020: 17) crida l'atenció sobre «els efectes de la domesticació de la figura de la bruixa i del fet de silenciar l'extermini de milers de dones en la història i en la cultura europees», a propòsit de la cançó «Estimem la nostra terra» («Vi elsker vort land»), que es canta en les fogueres de Dinamarca en la vigília de Sant Joan, en un fragment de la qual s'hi fa al·lusió:

> Estimem la nostra terra
> i amb l'espasa a la mà
> ens trobarà l'enemic estranger,
> però contra l'esperit de la lluita
> sota el camp, sobre la platja,
> encendrem el foc sobre les tombes vikingues dels nostres pares,
> cada poble té la seva bruixa
> i cada parròquia els seus esperits.
> Els mantindrem lluny de la vida amb el foc de l'alegria,
> volem pau en aquesta terra,
> sant Joan, sant Joan!
> Això es pot aconseguir si el cor
> no dubta i no es refreda (Federici 2020: 17).

En aquesta cançó, les bruixes dels pobles, els esperits i els ancestres vikings formen part de la identitat que la cultura popular celebra. Un significat semblant, en l'aspecte identitari, hi atorga Marçal en *Bruixa de dol*, tot i que transcendeix el sentit primigeni del concepte *bruixa*, amb ressons negatius i sinistres, precisament per capgirar-lo i reivindicar la memòria de les dones reals acusades de bruixeria:

> La «bruixa» era una dona de «mala reputació» que, quan era jove, havia tingut un comportament «lasciu» i «promiscu». Havia tingut fills fora del matrimoni, i la seva conducta contradeia el model de feminitat que a través de la llei, el púlpit i la reorganització de la família es va imposar a la població femenina d'Europa durant aquell període. De vegades era

> curandera i practicant de diferents formes de màgia que la feien popular en la comunitat, però això l'assenyalava cada vegada més com un perill per a les estructures de poder locals i nacionals en la seva guerra contra qualsevol forma de poder popular (Federici 2020: 27).

Just aquesta mena de poder, el de guarir malalties amb remeis tradicionals, i el que emanava de la seua sexualitat, rebel al control imposat sobre el cos femení de l'època, són punts de partida per a la reivindicació de la bruixa que Marçal efectua en el poemari esmentat. En efecte, la dona que ha renunciat a l'amor i que es debat entre l'enyor d'un recer segur i el repte de reconstruir-se, esdevé així la fetillera protagonista del poemari, la dona rebel que s'acomiada de l'amor perdut, iniciada la metamorfosi: «amb vol de bruixa i amb granera» (Marçal 1989: 129). Presa de la nit i de la teranyina que emboira el camí, solament queda una eixida: l'amor de les fades. Segons Anna Montero (2008: 238), és emblemàtic de la lluita feminista de l'autora el sonet «Avui les fades i les bruixes s'estimen», «en el qual, en un espai de màgia i d'esbarjo lúdic, fades i bruixes, cara i creu d'una mateixa imatge tradicional de la dona, ballen i inviten la poeta a entrar a la dansa».

El poema que tanca *Bruixa de dol* decanta la balança, definitivament, a favor de l'esperança en la lluita. Un títol explícit, «Vuit de març», és un himne que reivindica la genealogia femenina com a font de saviesa per a construir l'esdevenidor de signe violeta:

> Hereves de les dones
> que cremaren ahir
> farem una foguera
> amb l'estrall i la por.
> Hi acudiran les bruixes
> de totes les edats (Marçal 1989: 169).

En la foguera de la revolució, cremaran el llast del rol domèstic, però no assumiran tampoc el paper dels homes, no n'imitaran l'ànsia de poder, la violència:

> Deixarem les escombres
> per pastura del foc,
> els pots i les cassoles,
> el blauet i el sabó.
> I la cendra que resti
> no la canviarem
> ni per l'or ni pel ferro
> per ceptres ni punyals (Marçal 1989: 170).

Agermanades, les bruixes i les fades dibuixaran amb el fum una nova història:

> Vindicarem la nit
> i la paraula Dona.
> Llavors creixerà l'arbre
> de l'alliberament (Marçal 1989: 170).

També la figura de la bruixa experimenta una transformació considerable en l'obra *La veu de la sirena*, de Carme Riera (2015). Mitjançant l'estratègia de la transformació hipertextual i l'ús de la ironia, Riera respon a la intimidació de l'imaginari masculí retornant la veu a la sirena que, segons Hans Christian Andersen, va sacrificar-la voluntàriament a canvi d'una oportunitat per guanyar l'amor d'un

príncep humà. Efectua, així, una operació alternativa a l'escenificació de la dolorosa dualitat i l'escissió que narrava Marçal a propòsit de l'autoria, en consonància amb la síndrome de *la boja de l'àtic* que explicaven Gilbert i Gubar. El llibre de Riera conté la versió catalana del conte d'Andersen que, en el seu moment, va traduir Josep Carner, amb el títol de «La donzelleta de la mar». Aquestes recreacions literàries s'inspiren en la figura de la sirena, personatge mitològic i propi del folklore universal que, malgrat les diferències entres les diverses cultures, atresoren algunes característiques comunes, almenys en les versions occidentals més recents: un cos híbrid, amb tors de dona de bellesa fascinant i cua de peix, i una veu melodiosa i seductora capaç de fer embogir els incauts mariners que la senten.[5]

En efecte, Riera du a terme, en *La veu de la sirena*, una operació hipertextual que Mireia Ferrando qualifica de transformació seriosa o transposició del conte «La donzelleta de la mar»:

> L'escriptora s'enfronta a un clàssic cara a cara, o siga, de manera totalment declarada, amb la doble intenció de ser-ne fidel (perquè l'exercici hipertextual siga recognoscible) i, alhora, de distanciar-se'n (per tal d'atorgar a la història un nou sentit i, doncs, una nova dimensió al mite). Riera parteix, així, d'una tradició que reconeix com a pròpia i que solament viu mentre és al·ludida, revisitada i reescrita. Alhora, però, l'actualitza, projectant el clàssic en el present, situant-lo en un nou marc històric i cultural. En *La veu de la sirena* hi ha, doncs, un doble moviment que afirma i nega el conte popular o, dit d'una altra manera, una doble relació amb l'hipotext: de dependència i de superació, o actualització (Ferrando 2020: 55).

Riera reescriu, així, un clàssic de la literatura occidental, de manera que subverteix la imatge tradicional de la sirena, filtrada per la mirada masculina, no a través de la crítica literària (com proposaven les feministes que revisaven la història de la literatura amb ulls nous, segons hem vist en pàgines anteriors), sinó desplegant en l'àmbit de la creativitat narrativa una nova versió, completament reescrita, que desafia la perspectiva del narrador omniscient androcèntric i imposta una veu autobiogràfica femenina inèdita, impossible i, justament per això, encara més pertorbadora i transgressora. En efecte,

> La sirena de Riera és una dona amb veu, immersa en un procés de (re) construcció de la identitat pròpia, que impugna la versió que ha donat d'ella el cànon tradicional occidental. De fet, en l'obra, el personatge reivindica ara i adés la seua capacitat de narrar com a màxima voluntat d'alliberar-se d'aquest «llenguatge prestat» amb què se l'ha representada durant segles (Ferrando 2020: 53).

El desafiament és explícit en nombrosos punts del relat, on s'al·ludeix a l'autor de l'hipotext i també a d'altres que han reelaborat, literàriament, el mite de les sirenes. Així, una de les primeres citacions és la que revela el nom del *jo* que ens parla: «Jo, Cliodna, de qui Andersen calla el nom, tot i que Jaroslav Kvapil em diu Rusalka i Disney, Ariel». Més endavant, torna a invocar el nom de l'autor danés

[5] Les descripcions més antigues d'aquest ésser mitològic ens les mostren amb un cap masculí, barbut i un cos sincrètic. Per a més informació sobre l'origen del mite i la seva evolució fins a l'actualitat, vegeu el resum que en fa Ferrando (2020: 54-55).

per contradir algunes afirmacions inexactes del seu relat, com ara quan precisa que «en el vaixell no hi havia ball, potser havien previst que n'hi hagués a la nit, com explica Andersen» (Riera 2015: 48).

Tal com havia avançat, el tractament de la maga del mar, qualificada de *bruixa* en el conte d'Andersen, també participa d'aquesta tasca de desconstrucció del personatge original. De nou, Riera desestabilitza el cànon occidental qüestionant-ne la legitimitat, relativitzant els apel·latius amb què els escriptors han batejat la fetillera que fa de pont entre el desig de Cliodna i la realitat, com si només ella en sabera la veritat: «La maga, sense nom en el relat d'Andersen, anomenada Jêzibaba en el de Kvapil i Úrsula en el de Disney» (2015: 34). En un principi, aquest personatge és descrit com a «amable i riallera. Fins i tot diré que em va semblar dolça i atractiva, ja que té el privilegi de canviar de rostre i passar de la bellesa a la lletjor quan li ve de gust» (Riera 2015: 35). Té un control, doncs, sobre l'aparença que li facilita canviar d'aspecte a voluntat i, per tant, contradir la imatge desagradable i llefiscosa que el personatge original té en el conte d'Andersen i que ha perdurat en altres versions, com ara les cinematogràfiques de la factoria Disney. És més, els estris amb què prepara els beuratges que li són sol·licitats semblen més propis d'una científica que d'una bruixa: «Va convidar-me a passar a una gran peça que no sé si anomenar saló, laboratori, cuina o les tres coses alhora. Al fons, en l'espai que podia considerar-se laboratori, vaig veure matrassos, pipetes, tubs d'assaig, urcèoles amb líquids de colors diferents» (Riera 2015: 36). A més, tot i que vers el final del llibre ens assabentem que té una profunda animadversió per l'àvia de la jove sirena per una disputa amorosa, en realitat la maga del mar intenta, al llarg de tota la seua relació amb l'adolescent, evitar-ne la desgràcia:

> Encara ets a temps de repensar-t'hi. Si no et dic on és el bergant pel qual t'interesses, te'n podràs anar sense haver de pagar res. Saber que és viu t'haurà sortit gratis i mai diré a ningú que has baixat a veure'm. Jo de tu acceptaria l'oferta. Estima el teu noi en la distància, això és el millor que pots fer. Segueix entrenant-te dur, ja saps quina enveja suscites entre les teves companyes. Algunes fins i tot m'han demanat que et faci fracassar, però això sí que no, no hi passo. Guanya la medalla d'or i les deixaràs ben fastiguejades. Tots t'aplaudirem orgullosos de tu i, quan pugis amb permís a la superfície, entona al costat del mariner que més t'agradi la més bella cançó del teu repertori. Enamora'l fins al moll dels ossos i porta'l amb tu fins aquí (Riera 2015: 42).

El sermó sembla més propi d'una àvia benvolent que d'una pèrfida bruixa que desitja venjar-se; l'aconsella seguir amb la seua trajectòria d'èxits esportius i imitar l'estela de sirenes com l'àvia o ella mateixa, que, fidels a l'estereotip, seduïen els homes a plaer i se'ls enduien per sempre amb elles al fons marí. L'obstinació de Cliodna, però, fruit d'un enamorament cec, és impertèrrita, fins que la maga ha de cedir:

> —He tractat d'evitar-ho. —I el seu somriure es va fer dolç i maternal.— No hauria d'ajudar-te, però sé que si no ho faig et tindré aquí, com una pegellida, enganxada, donant la murga. Ets una llauna, tossuda igual que una mula, com diuen els de dalt, obsessiva, desobedient i rebel. Vols arruïnar la teva vida i els teus èxits sols perquè t'has enamorat? Tens més de

> dona que sirena. Ho sento per tu. Allà dalt moltes ximpletes ho deixen tot per seguir-los a ells i es pleguen als seus capritxos i permeten que les motllurin a imatge i semblança dels seus desitjos, dòcils, obedients i fins i tot callades... (Riera 2015: 43).

Aquesta diatriba contra la tradició occidental de l'amor romàntic, que Riera posa en veu de la bruixa, l'acosta més a la figura de la dona sàvia que a la de la perversa i malèfica del conte original. L'advertència és explícita: per encaixar en la terra i no ser una sirena lliure que juga amb el desig dels homes, s'ha de plegar a ells i emmudir, de manera que el preu per la metamorfosi és, justament, perdre la veu, de manera literal. El llibre de Riera, però, ve a corregir aquesta desgràcia, mitjançant la subversió de la veu narrativa original. Segons Ferrando (2020: 56): «Amb voluntat de transformar la vulnerabilitat del personatge, la sirena rieriana deixa de ser una criatura sotmesa a un narrador omniscient, intèrpret dels esdeveniments i dels sentiments. És ella qui construeix un relat autobiogràfic i, sense filtres, ens l'ofereix».

Les advertències de la maga són del tot adients i vaticinen el trist desenllaç de la sirena, que, narrant la seua vida en retrospectiva, ens l'anticipa ara i adés:

> [a l'àvia] Li rondava el pressentiment que alguna cosa terrible estava a punt de passar-me. I malauradament tenia raó. No m'ha succeït res de més terrible que enamorar-me. Res més catastròfic, en el pur sentit de la paraula, que vaig aprendre precisament de llavis de Ludwig quan em parlava del seu naufragi. Catàstrofe significa capgirar les coses, posar desordre on no n'hi ha, bogeria en la raó, presó en la llibertat (Riera 2015: 55).

Així, des de la lucidesa del present, convertida en escuma de mar, Cliodna reavalua la seua conducta i identifica el parany: «No m'adonava que el meu amor per ell havia fet minvar el que hauria d'haver sentit per mi mateixa» (Riera 2015: 83). L'únic recer que li queda a la protagonista, però, després que l'amor —o, més aviat, el desig— es revele com un miratge fugisser, és el de la genealogia femenina, amb qui es comunica sense necessitat de fer servir les paraules:

> Malgrat que no podia cridar-les amb la meva veu, sí que ho feia amb tots els sentits. A elles dirigia els pensaments i especialment la voluntat del meu cor. I com el de moltes dones —d'això vaig adonar-me'n tot just viure a la terra—, el meu silenci obligat, com el seu durant segles, ja que encara que disposessin de veu no se'ls permetia utilitzar-la, era d'allò més eloqüent (Riera 2015: 75).

Riera eleva al pla simbòlic el silenci físic de la protagonista i l'agermana a tantes altres dones que, contràriament a ella, es van veure obligades a callar per imperatiu social, contra la seua voluntat. Revelada la futilitat dels sentiments humans, la sirena prefereix diluir-se en escuma del mar abans que matar l'estimat, que és l'única eixida que se li ofereix per tornar allà on pertany:

> Vella, tossuda i enamorada, apropant-me i allunyant-me de la costa, sense llengua però amb veu manllevada que he fet meva entre els seus rumors parla de sirenes i de dones i propaga la meva història a aquesta carta única i xifrada de l'amor, com tantes dones al llarg d'una història inacabable d'amors desgraciats i terribles (Riera 2015: 88).

4. Conclusions

En aquest article he volgut fer un recorregut per les fases —o focus— de la crítica literària feminista en relació amb les estratègies d'algunes autores contemporànies – Virginie Despentes, Isabel-Clara Simó, Maria Cabrera, Maria Mercè Marçal i Carme Riera – per contribuir a la subversió de les imatges de les dones segons la versió que la mirada androcèntrica ha volgut imposar com a única.

En primer lloc, el manifest autobiogràfic de Despentes desafia aquesta mirada amb la seua teoria King Kong, plena d'ironia i de ràbia; de manera semblant, el text assagístic breu de Simó recorre els estereotips femenins, polaritzats entre dones beatífiques i dones perverses, a través d'exemples de múltiples discursos culturals, com ara el cinema o la literatura. Es tracta de dones de llegenda que, en l'imaginari col·lectiu, cons/desconstrueixen la idea de la feminitat que hem heretat i que hem transgredit al llarg de la història de la cultura. Cabrera, per la seua banda, admet la força de la feminitat que habita com a font inevitable d'inspiració, i Marçal combina la reflexió sobre l'escissió autorial que li provoca escriure en un espai hostil tradicionalment reservat als homes i en un llenguatge també manllevat, buscant la pròpia veu entre les dones que la precediren en l'exercici literari, i troba en el drac, les Fúries i altres figures mítiques les imatges simbòliques adients per expressar la ira subjacent que la impel·leix a escriure. Igualment, s'inspira en les figures, aparentment oposades, de la bruixa i la fada per escenificar una reconciliació de contraris que reescriga la història literària i agermane les dones envers un nou futur. No domestica, fins a desproveir-la de significat, la imatge de la bruixa, tal com temia Silvia Federici, sinó que ret un homenatge explícit a les dones reals que, per desafiar les normes de la feminitat imposada i escapar al control del cos exercit pel patriarcat, van ser cremades en les fogueres inquisitorials. Finalment, Riera experimenta amb la hipertextualitat i reescriu, literalment, «La donzelleta de la mar», escrita per Andersen i traduïda per Carner, dos veus poderoses del cànon literari occidental. En la seua història, la veu autobiogràfica de la sirena a qui Andersen nega un nom, es presenta a si mateixa en retrospectiva i es narra víctima, lúcida ja en el present, de l'amor romàntic que ha significat la seua dissolució, simbòlica i literal, en escuma de mar. Malgrat tot, la seua veu, el do preciós a què va renunciar per conèixer el seu estimat, ressona en la mar a què pertany i reivindica el dret a *desdefinir-se*, a contar la seua versió dels fets.

Simó, Despentes, Riera, Cabrera i Marçal fan, a través de la seua obra literària, una important contribució al corrent feminista que analitza, des d'una perspectiva crítica, les imatges de les dones que la literatura, el cinema i altres arts, majoritàriament creades des d'una mirada masculina, ens han transmès com a normatives o heterodoxes: per escriptores com elles, aquesta construcció col·lectiva ha anat canviant gràcies a la tasca de revisió o relectura que en qüestiona la ideologia subjacent. Així mateix, hem comprovat que les imatges de les dones creades per elles desafien, mitjançant l'art de la paraula, les definicions històricament imposades sobre la feminitat. En aquest sentit, és el recurs al folklore, a les figures femenines de la literatura oral, la poderosa estratègia de seducció que han sabut utilitzar per *desdefinir-se*, per desautoritzar el discurs que, com a la sireneta d'Andersen, els manlleva la veu i els imposa una mort per amor —i l'emmudiment etern— com a destí inexorable i últim de les dones. La desconstrucció de les figures demoníaques, dolentes, dels contes tradicionals (com ara les bruixes o, en

la cultura popular més contemporània, la figura de King Kong), que s'alien amb les dones ideals (les fades) per refer la història, va en la línia de la reescriptura, també, d'altres criatures mítiques, com la sirena, que contradiu la versió oficial dels fets en la novel·la de Riera. El neopopularisme de què parlava Montserrat Palau s'estén en la literatura actual per continuar la tasca encetada per les autores dels setanta que, establint una ignota genealogia femenina, usaren les figures de l'imaginari col·lectiu com a estratègia de subversió del discurs patriarcal. Per això havíem usat, en el títol, la poderosa imatge de la veu de les ones, des d'on la sirena de Riera es redefineix: una veu incessant que va i ve, com la de les escriptores escrivint sobre imatges llegendàries que s'autoreferencien les unes a les altres.

5. Referències bibliogràfiques

Català, Víctor (1972): *Obres completes*. Barcelona: Selecta.

Cabré, M. Àngels (2022): *La lluita necessària. Retrat dels feminismes avui*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Cabrera, Maria (2018): «Tota la vergonya, als mugrons, de ser innocent». Dins Virginie Despentes: *Teoria King Kong*. Barcelona: L'Altra Editorial, p. 9-18.

Cliff, Michelle (1979): «The Resonance of Interruption». *Chrysalis: A Magazine of Women's Culture* núm. 8: 29–37.

Despentes, Virginie (2018): *Teoria King Kong*. Barcelona: L'Altra Editorial.

Federici, Silvia (2020): *Bruixes, caça de bruixes i dones*. Traducció de Marta Pera. Barcelona: Tigre de Paper.

Ferrando, Mireia (2020): «D'Andersen a Carme Riera: una veu pròpia per la sirena». *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature* núm. 9: 51–63. DOI: https://doi.org/10.17345/elop202051-63.

Francés, M. Àngels (2012): «*Sota el signe del drac* i *Bruixa de dol* de Maria-Mercè Marçal: la recuperació d'una genealogia femenina». Dins Fabrice Corrons; Sandrine Ribes (ed.): *Lire-llegir Maria-Mercè Marçal à propòs de-sobre* Bruixa de dol. Montpellier: Trabucaire, p. 127-141.

Francés, M. Àngels (2018): «La ironia com a estratègia de subversió: paratextos en Caterina Albert i Mercè Rodoreda». Dins Manuel Pérez Saldanya; Rafael Roca Ricart (ed.): *Del manuscrit a la paraula digital. Estudis de llengua i literatura catalanes / From Manuscript to Digital World. Studies of Catalan Language and literatura.* Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, p. 216-227.

García, Macarena (2021): *Enseñando a sentir: repertorios éticos en la ficción infantil*. Santiago de Chile: Editorial ebooks Patagonia / Ediciones Metales Pesados.

Gilbert, Sandra M.; Susan Gubar (2000): *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Godayol, Pilar (2008): «Entre Atenea i la Medusa: les mares literàries de Maria Mercè Marçal». *Reduccions* núm. 89-90: 190-206.

Kristeva, Julia (1986): «Women's time». Dins Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell.

MARÇAL, Maria Mercè (1989): *Llengua abolida (1973-1988)*. València: Poesia 3 i 4.

MARÇAL, Maria Mercè (2004): *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Barcelona: Proa.

MCROBBIE, Angela (2004): «Post-feminism and Popular Culture». *Feminist Media Studies* vol. 4 núm. 3: 255-264.

MILLS, Sara; PEARCE Lynne (1996): *Feminist Readings. Feminists Reading*. Hemel Hempstead: T. J. Press (Padstow) Ltd.

MOI, Toril (1995): *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

MONTERO, Anna (2008): «La triple lluna i el mirall. *Cau de llunes* i *Bruixa de dol*». *Reduccions* núm. 89-90: 230-240.

MORRIS, Pam (1993): *Literature and Feminism*. Oxford / Cambridge: Blackwell.

PALAU, Montserrat (2017): «La utilització del folklore i la literatura popular per configurar l'ordre simbòlic de la mare i una escriptura femenina en la poesia de Maria Mercè Marçal». *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature* núm. 6: 45-60. DOI: https://doi.org/10.17345/elop201745-60.

RIERA, Carme (2015): *La veu de la sirena*. Barcelona: Edicions 62.

RUSS, Joanna (2022): *Com destruir l'escriptura de les dones*. Traducció de Míriam CANO. Barcelona: Raig Verd.

SIMÓ, Isabel-Clara (2009): «El sexe de les dones (perdó per la redundància)». Dins Laia CLIMENT; Marina LÓPEZ (eds.): *Bruixes, histèriques i assassines. Una passejada per la maldat femenina*. València: Tres i Quatre, p. 91-102.

Reescriptures del mite de la dona d'aigua en la cançó contemporània

Xavier Hernàndez-i-Garcia
Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana,
Universitat de València
xavier.hernandez@uv.es
https://orcid.org/0000-0003-3304-2429

Resum

El mite de la dona d'aigua és una part essencial del nostre patrimoni etnopoètic. Arreu dels Països Catalans trobem llegendes sobre aquests éssers fantàstics, també anomenades encantades, goges, nimfes o fades. L'aigua hi és vista com un element generador de vida i, per tant, associat a la fertilitat, l'exuberància, el misteri i la sensualitat. Les dones d'aigua són d'una gran bellesa i guarden tresors meravellosos, però també poden ser perilloses per als humans. El mite ha arribat a l'actualitat en múltiples versions i ha sigut incorporat a la literatura per autors com Jacint Verdaguer, Josep Sebastià Pons, Miquel Costa i Llobera o Miquel Martí i Pol. A partir dels anys seixanta, en l'àmbit de la cançó, trobem adaptacions d'aquests textos fetes per cantautors com Teresa Rebull, Maria del Mar Bonet o Marala. Paral·lelament, grups de folk com Xaloc Música o Nou Romancer han musicat les rondalles tradicionals en què apareixen aquests éssers. En els darrers anys, tanmateix, és quan sorgeixen reescriptures més lliures del mite, que han fet grups com La Gossa Sorda, Clara Peya o Txell Sota, i que hi aporten una visió feminista en què aquesta criatura és vista com un exemple de dona lluitadora, lliure i empoderada.

Paraules clau

mite; reescriptures; cançó; dona d'aigua; folklore

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 13, 2024, 29–46 | DOI: 10.17345/elop20243883
ISSN: 2014-7996 | https://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract

The myth of the dones d'aigua *(water women) is an essential part of Catalan ethnopoetic heritage. Throughout the Catalan Countries there are legends about these fantastic figures, also known as* encantades, goges, nimfes *or* fades. *In this myth, water is seen as a life-generating element and is thus associated with fertility, exuberance, mystery and sensuality. The* dones d'aigua *are of great beauty and hold wonderful treasures, but they can also be dangerous to humans. The myth has been handed down in multiple versions and has been incorporated into literature by authors such as Jacint Verdaguer, Josep Sebastià Pons, Miquel Costa i Llobera and Miquel Martí i Pol. Since the 1960s, in the field of song, we find adaptations of these texts by singer-songwriters such as Teresa Rebull, Maria del Mar Bonet or Marala. In parallel, folk groups such as Xaloc Música or Nou Romancer have set to music the traditional fables in which these characters appear. In recent years, however, bands such as La Gossa Sorda, Clara Peya or Txell Sota have produced more free rewritings of the myth, which provide a feminist view of this creature as an example of a fighting, free and empowered woman.*

Keywords

mythology; rewriting, song; dona d'aigua; folklore

Rebut: 01/02/2023 | Acceptat: 28/02/2023

1. La dona d'aigua

Les *dones d'aigua* són definides pel *Diccionari català-valencià-balear* com uns «éssers fantàstics femenins que es consideren com a habitadors de pous, fonts, balmes subterrànies i altres llocs on hi hagi aigua. Se'ls atribueix una gran bellesa i la possessió de grans riqueses, com també una intervenció generalment benèfica en els afers dels homes» (Alcover; Moll 1993). El terme *dona d'aigua* també hi apareix com a sinònim de *goja*, «dona fabulosa de la qual diuen que habita dins l'aigua o dalt les muntanyes i que surt a treballar o a dansar de nits i no es deixa veure de dia» (Alcover; Moll 1993); *aloja*, «Fada, dona fantàstica habitadora de les muntanyes segons la mitologia popular» (Alcover; Moll 1993), i *fada*, «Dona imaginària a la qual s'atribueixen fetilleries i influències bones o dolentes per art màgic» (Alcover; Moll 1993). Com podem observar, la definició de «dona d'aigua» és la més completa i específica que ofereix el diccionari: les dones d'aigua sempre estan relacionades amb l'element aquàtic, mentre que la «goja» pot habitar també «dalt de les muntanyes», territori exclusiu de l'«aloja». A més, la dona d'aigua posseeix una gran bellesa i moltes riqueses, i intervé favorablement per als homes, mentre que les altres criatures poden tindre una influència tan bona com dolenta.

En el *Costumari català*, Amades (2001: 134) les relaciona amb la nit del 23 de juny, en què «encantades, dones d'aigua, goges, aloges, i d'altres éssers fantàstics femenins, treuen i estenen la bugada, blanquíssima com la neu, al peu de les boques de llurs coves i cataus i vora de les aigües dels gorgs on viuen». Segons aquest autor, el mortal que aconsegueix agafar una peça de roba de les *encantades* —terme també sinònim de *dona d'aigua*— té la felicitat i la riquesa garantides per a tota la vida. Tanmateix, Amades ens adverteix que furtar una peça de roba a una encantada pot ser molt arriscat. Si aquestes criatures t'enxampen, et poden llençar a l'aigua i submergir-te en les profunditats del gorg o del llac que habiten. A l'estany de Lanós, al Pirineu Oriental, celebren orgies i l'home que s'hi aprope pot quedar engolit per les aigües i encantat per a sempre.

Encantades o *reines mores* són també els noms que aquestes criatures reben en moltes zones del País Valencià, on es conceben com una mena de divinitats femenines que representen l'exuberància, l'esplendor, la bellesa, la seducció, el misteri i la fertilitat en la natura. Joan Borja (2018) destaca que el fet de furtar una peça de roba a una dona d'aigua no sempre genera riquesa, sinó que, de vegades, es recompensa amb la moderació: «el curiós benefici de no ser mai ni massa ric ni massa pobre».

En un estudi recent, Rocas (2022: 90) ha investigat els orígens d'aquesta figura mitològica, que adopta diversos noms i protagonitza diferents tipus de relats, però que reuneix unes característiques comunes que en configuren l'essència. La dona d'aigua sempre és jove, de gran bellesa, cabells llargs i cos esvelt, vesteix robes blanques o transparents i habita a l'interior o a les proximitats d'espais aquàtics d'aigua dolça. A més, posseeix poders màgics i endevinatoris, se la pot observar mentre fa la bugada en hores nocturnes, ballant, jugant dins de l'aigua o pentinant-se la llarga cabellera. Rocas (2022: 91) també identifica quatre motius temàtics recurrents en les llegendes protagonitzades per aquests personatges: la maternitat, el matrimoni, els tresors i objectes màgics, i el sentit tutelar. Les seues trobades amb els humans, amb els quals, de vegades, estableixen vincles sentimentals, tenen sempre un element comú: la transmissió d'una ètica o moral —com el benefici de la moderació mencionat adés.

Les llegendes sobre dones d'aigua sovint presenten moltes semblances amb els seus antecedents mítics, les nimfes de la mitologia clàssica. La celebració d'orgies per part de les encantades de l'estany de Lanós ens pot recordar fàcilment les nimfes mènades o bacants, que acompanyaven Dionís en les seues orgies i que podien ser violentes, si eren enxampades o agredides. També anomenades *nàiades* o *hamadríades*, representaven la feminitat pel seu aspecte seductor i nodridor, ja que s'encarregaven de criar els herois o els infants abandonats (Morel 2009: 112). Eren uns éssers seductors i irresistibles, tant per als humans com per als déus, però també podien raptar les criatures i fer embogir els homes. És per això que simbolitzaven la feminitat inconscient i no es recomanava apropar-se als llocs on vivien a migdia, l'hora en què era més probable trobar-les (Gheerbrant; Chevalier 1997: 682). A més, sovint es relacionaven amb un espai geogràfic concret: eren les divinitats de la font o del curs del riu que habitaven, soles o acompanyades de les seues germanes. Totes les fonts famoses tenien una nàiada amb un nom i una llegenda propis i es consideraven filles de Zeus, d'Oceànide o del déu del riu en què es trobaven. Banyar-se a les seues aigües o beure'n podia curar les malalties, però també podia provocar-ne (Grimal 2009: 377).

Per a Rocas (2022: 94), el personatge de la dona d'aigua en els territoris de parla catalana està clarament influït per les nimfes de la mitologia grecoromana. Totes dues criatures es presenten sota la forma de «noies joves de gran bellesa, amb llargues cabelleres i vestides amb túniques blanques i vaporoses»; tenen poders, com l'endevinació o la fertilitat, i són figures duals, benèfiques i malèfiques a la vegada. Aquesta dualitat prové de l'element que personifiquen, l'aigua, que tant pot ser purificadora i generadora de vida, com brutal i violenta, una característica que també es pot observar en les relacions que mantenen amb els humans.

> En ambdues cultures, grega i catalana, trobem mites i llegendes on un humà que ha pogut observar una nimfa amb els seus propis ulls és castigat, veient-se abocat a la bogeria o a la pobresa (entenent per pobresa la infertilitat dels camps) per voluntat d'ella. Però també mostren una voluntat d'establir vincles amb els humans, de contraure-hi matrimoni i crear descendència o simplement de relacionar-s'hi com a membres d'una mateixa societat local —tot i que mai es tractarà d'una relació transversal i l'un o l'altre tindran sempre el control i la capacitat de portar la fortuna o la ruïna absoluta (Rocas 2022: 95).

Convé assenyalar que, tant en la cultura clàssica com en la catalana, el vincle d'aquests éssers mitològics a una font, gorg, llac o riu, reforçava la identitat d'un territori, però també servia per a agermanar diverses regions dins d'una comunitat cultural comuna. En aquest sentit, a Catalunya, podem trobar encara diverses llegendes que uneixen el Principat a les Illes Balears a través d'aquests paratges, com el Gorg Negre de Gualba, al Montseny, que «comunica subterràniament amb l'illa de Mallorca» (Rocas 2022: 95).

Com hem destacat adés, en les narracions clàssiques, les nimfes són més visibles per als humans en lapses de temps curts, com el zenit del dia, mentre que les encantades fan la seua aparició a mitjanit. Per a aquestes criatures, també són importants els equinoccis, els solsticis —quan el seu poder es troba en la seua màxima esplendor— i el cicle lunar, ja que es relaciona amb la feminitat i la fertilitat.

Les nits de lluna plena i de lluna nova esdevenen «especialment perilloses per als humans que s'hi vinculen» (Rocas 2022: 96).

Amb l'arribada del Cristianisme al context català, aquestes figures mitològiques van patir un procés de transvaloració, és a dir, d'adaptació del personatge al nou sistema de valors imperant (Genette 1989: 459). D'una banda, es van reanomenar i sacralitzar llocs i tradicions i, d'una altra, es va prohibir i demonitzar el culte als esperits de la natura (Rocas 2022: 103). El primer procés va portar a la creació de Verges Blaves, vinculades a les fonts d'aigua dolça i a les propietats curatives o miraculoses. També es van adaptar cultes pagans a les creences cristianes. És per això que es considera que rentar-se la cara o el cap durant la nit de Sant Joan preserva de qualsevol mal, embelleix les noies i els proporciona fertilitat. El segon procés, per contra, va associar les dones d'aigua a les fades i a les bruixes, personatges malèfics amb una clara relació amb la màgia negra i el diable.

Es va reduir notablement, per tant, la terminologia dels esperits de la naturalesa i es va simplificar «aglutinant, dins d'un mateix terme, tot un seguit de figures que en un inici no tenien res a veure les unes amb les altres» (Rocas 2022: 104). Aquesta reducció de la terminologia es veu reflectida en algunes llegendes, en les quals les fades prohibeixen als homes amb els quals es relacionen pronunciar les paraules *dona d'aigua* o *dona de fum i aigua*. Xavier Renau (1986: 7-11) explica una llegenda del Montseny en què un terratinent va sorprendre una dona d'aigua nua en un gorg quan es pentinava la cabellera. L'home va aconseguir convéncer-la que es casaren, però ella li va posar la condició que mai li recordara que era una dona d'aigua. El matrimoni va ser feliç i pròsper fins que un dia, en una discussió, l'home ho esmentà i l'encantada va desaparéixer per sempre més i deixà darrere seu unes perles precioses que asseguraren la riquesa de la família.

Aquest autor també reflexiona sobre el procés de transvaloració i remarca que, mentre en les històries clàssiques els llocs d'aigua sempre són *loci amoeni* —espais oberts, agradables i lluminosos—, en les històries més modernes es tracta de llocs foscos, de difícil accés i perillosos. Les dones d'aigua ja no es manifesten en les hores de més llum del dia, sinó en els moments més foscos de la nit. Així, l'aigua deixa de ser un element purificador i passa a ser un indret maleït. A més, les encantades presenten tares i deformitats, provoquen malvestats a les collites i llancen crits sinistres.

> En els cicles específicament nocturns, en els quals es conjuga el significat de l'aigua com a manifestació amb el de la lluna com a fecunditat femenina, d'arrel tan primitiva com el culte als déus lunars, els fets succeeixen precisament en el pleniluni, moment de forta lluminiscència. En canvi, la foscor i la tenebra s'han emparat de l'escenari en totes les versions finals: les ombres omplen ara l'espai que abans es reservava per a l'eclosió jubilar (Renau 1986: 20).

A l'edat mitjana és també quan es reforça el valor pedagògic i moralista de les trobades entre els éssers humans i les dones d'aigua. Com assenyala Rocas (2022: 105), actuen sempre d'acord amb una lògica i una moral rígides que comporten la transmissió d'un sistema de valors en què predomina el respecte i, com hem vist abans, la moderació.

Les dones d'aigua catalanes presenten similituds amb moltes altres criatures aquàtiques de les mitologies populars europees, com les ondines germàniques o

les fades celtes, però també de la península Ibèrica, com les *xanes* asturianes o les làmies del País Basc (Renau 1986: 12-16). Aquestes coincidències no només s'expliquen pel substrat cultural comú, sinó també perquè durant la fixació del folklore en el Romanticisme, molts escriptors foren influenciats per altres cultures a l'hora de transcriure les seues pròpies llegendes (Rocas 2022: 109). Aquestes versions romàntiques són les que recullen molts dels nostres autors, els quals, al seu torn, serveixen d'inspiració dels músics contemporanis.

2. Presència de la dona d'aigua en la cançó contemporània

En la nostra recerca, hem pogut identificar trenta-sis cançons en llengua catalana que fan referència al personatge mitològic de la dona d'aigua en les seues diverses denominacions. Hem començat el corpus a partir de l'any 1959, data en la qual s'inicia la Nova Cançó catalana amb els primers concerts dels Setze Jutges al Principat i Raimon al País Valencià (Planas 2012: 25). Per tal de realitzar la tria, hem consultat diversos mitjans especialitzats en música popular, com les revistes *Enderrock* i *Viasona*, que compilen totes les referències discogràfiques en català des dels anys seixanta i la major part de lletres disponibles. També volem agrair l'ajuda de la Dra. Caterina Valriu, que ens va recordar l'existència de l'adaptació de Maria del Mar Bonet del poema de Miquel Costa i Llobera «La cançó de na Ruixa-mantells» (*Jardí Tancat*, 1981). Na Ruixa-mantells és un personatge similar a la dona d'aigua, però exclusivament relacionat amb la mar. Amb tot, és un exemple destacable que ens havia passat per alt per la seua denominació particular.

De les trenta-sis cançons que fan referència a la dona d'aigua només tretze inclouen el nom de la criatura en el títol i quasi sempre hi apareix amb el nom de «dona d'aigua» o «dones d'aigua», a excepció del cas de na Ruixa-mantells; de la cançó «L'aloja», de la Cobla Catalana de Sons Essencials (*L'aloja*, 2016), i de les «Oceanes», de Clara Peya (*Oceanes*, 2017). Hem anomenat aquestes mencions en el títol «referències paratextuals», seguint Genette (1989: 11), que considera paratext tots els elements que envolten el text principal (títol, subtítol, epígraf, prefacis, pròlegs, epílegs, etc.). D'altra banda, hem pogut identificar el mot «dona d'aigua» també en huit cançons més que no l'incorporaven en el paratext, però sí dins del text, per la qual cosa les hem classificat com a «referències intratextuals». Pel que fa a les altres denominacions —goja, nimfa, encantada i aloja—, a més de les paratextuals esmentades adés, només hem pogut localitzar al·lusions intratextuals: set per a «goja», quatre per a «nimfa», dues per a «encantada» i una com a «aloja».

Com es pot observar en la taula 1, a partir del 2014, la denominació «dones d'aigua» en plural comença a ser usada en el títol de les cançons, mentre que, abans del disc de Futimé de Faigs del mateix any, només havia aparegut en singular. A més, els grups que fan referència a aquesta llegenda fan servir generalment el mateix nom per al personatge, malgrat que pertanyen a diferents territoris de parla catalana, com Mallorca (Xaloc Música), el Baix Llobregat (Joan Isaac), les Terres de l'Ebre (Xeic!), el País Valencià (La Gossa Sorda), la Vall d'Aran (Dwayna) o Andorra (Juli Barrero).

Títol	Autor/a	Disc	Discogràfica	Any	Observació
«Dona d'aigua»	Teresa Rebull	*Cançons 1969-1992*	Nord Sud	2004	Adaptació del poema homònim de Josep Sebastià Pons
«La dona d'aigua»	Xaloc Música	*Xaloc Música*	Ona Digital	1993	Adaptació d'una rondalla de Pilar Reiona
«Dona d'aigua»	Menaix a Truà	*Petits moments d'estricta simpatia*	Música Global	2002	Instrumental
«Dona d'aigua»	Joan Isaac	*La vida al sol*	DiscMedi	2008	
«Dona d'aigua dolça»	Xeic!	*Batecs*	Autoeditat	2013	
«Dona d'aigua»	La Gossa Sorda	*La polseguera*	Maldito Records	2014	
«La dona d'aigua»	Malva de Runa	*Cor i destral*	Picap	2014	
«Dones d'aigua»	Futimé de Faigs	*Futimé de faigs*	Temps Record	2014	
«Dones d'aigua»	Dwayna	*Cuentos sin leyendas*	Autoeditat	2019	
«Les dones d'aigua»	Els Folls	*Folls 55*	Temps Record	2020	
«Dones d'aigua»	Juli Barrero	*Líquid*	DiscMedi	2021	
«Dones d'aigua»	Cirera	*Posidònia*	Autoeditat	2021	
«Dones d'aigua»	Txell Sota	*Amor casa*	Rocket Music	2022	

Taula 1. Cançons amb referències paratextuals a «dona d'aigua» o «dones d'aigua».

Així mateix, els poetes que són adaptats pels grups i cantautors provenen de diversos indrets dels Països Catalans. El primer poema catalogat en la taula 1, «Dona d'aigua», musicat per Teresa Rebull —i després reversionat per Maria del Mar Bonet el 2006 en un disc d'homenatge—, pertany al rossellonés Josep Sebastià Pons. Per la seua banda, com es pot observar en la taula 2, Aucell Cantaire reinterpreta el mallorquí Miquel Costa i Llobera, mentre que el grup català-valencià-balear Marala i els barcelonins Mir i Rui adapten el mateix poema de Miquel Martí i Pol amb un any de diferència.

Títol	Autor/a	Disc	Discogràfica	Any	Observació
«La ciutat dels moixos»	Nou Romancer	*El lladre de les taronges*	Blau	2000	
«Pantigana»	Labatzuca	*Rocanrol*	Autoeditat	2004	
«Magma»	Esther Condal	*Home*	Petit indie	2012	
«La font»	Aucell Cantaire	*Poetes*	Autoeditat	2015	Adaptació del poema homònim de Miquel Costa i Llobera
«L'aloja»	Cobla Catalana de Sons Essencials	*L'aloja*	DiscMedi	2016	
«Entre el mar i la muntanya»	Vent Endins	*Un moment per aturar-se*	Autoeditat	2018	
«Cançó»	Marala (*feat.* Xarim Aresté)	*A trenc d'alba*	U98 Music	2020	Adaptació del poema homònim de Miquel Martí i Pol
«Dimecres»	Mir i Rui	*Dimecres*	Autoeditat	2021	Adaptació del mateix poema de Miquel Martí i Pol amb un títol diferent

Taula 2. Cançons amb referències intratextuals a «dona d'aigua» o «dones d'aigua».

Entre les cançons que fan referència a la dona d'aigua com a *goja* (taula 3), podem destacar l'adaptació que Maria Laffitte fa del «Cant VI» de *Canigó*, de Jacint Verdaguer, el qual també usa la denominació «aloges», o la recuperació de Guillem Ballaz d'una cançó per a l'instrument tradicional del pandero quadrat. A més, la cançó d'Els Nens Eutròfics, el grup del poeta Josep Pedrals, ens mostra ja des del títol, «El txà txà txà de les bruixes», la confusió existent entre les bruixes i les goges com a éssers de llegenda.

Títol	Autor/a	Disc	Discogràfica	Any	Observació
«Balada de les cinc llunes»	Miquel Pujadó	*El temps dels fanals en flor*	Cúspide	1982	
«El txà txà txà de les bruixes»	Els Nens Eutròfics	*Esquitxos ultralleugers*	Autoeditat	2009	
«La fada de l'Estany de Banyoles»	La Criatura Verda	*De més verdes en maduren*	Autoeditat	2010	Adaptació de *Canigó*, de Jacint Verdaguer
«Cançó de pandero»	Guillem Ballaz	*Projecte pandero*	Autoeditat	2012	Adaptació d'una cançó tradicional

Títol	Autor/a	Disc	Discogràfica	Any	Observació
«Amor i mar»	Oasi al Mar	*Amars, cançons d'amor i mar*	Temps Record	2015	
«La Nadala de l'estany»	La Banda Balca	*La Nadala de l'estany*	Autoeditat	2016	
«Meandres»	VorAigua	*Meandres*	Segell Microscopi	2022	

Taula 3. Cançons amb referències intratextuals a «goja».

Hem decidit incloure les *nimfes* (taula 4) dins de la nostra recerca perquè mantenen una relació molt estreta amb les dones d'aigua, fins al punt que es podrien considerar el mateix personatge, com hem vist adés. Convé destacar, en el cas de les cançons que hi fan referència, el tema «Oceanes», de Clara Peya, que no només remet a les «nimfes» intratextualment, sinó que paratextualment al·ludeix a un tipus de nimfa concret, les «oceanes», que, en la mitologia grega, són les nimfes descendents d'Oceà i Tetis. En darrer terme, cal esmentar les dues referències a aquestes criatures com a *encantades* en les cançons «Sempre balla», de Txarango (*Benvinguts al llarg viatge*, 2012), i «El país dels oblidats», de Dani Miquel (*Desfem*, 2020).

Títol	Autor/a	Disc	Discogràfica	Any	Observació
«Joc aigua»	Mercè Torrents, Maria Laffitte	*Estimats poetes. Cants de l'esperit*	Picap	1995	Adaptació del poema homònim de Josep Carner
«A la platja del Marjal»	Quico el Célio, el Noi i el Mut de Ferreries	*Mira bé el que et dic*	GMI Records/ DiscMedi	1999	
«Oceanes»	Clara Peya	*Oceanes*	Temps record	2017	
«La boïra [sic.]»	Black Fanegas	*El Bosc de Weidenfeller*	Aiguamoll Records	2017	

Taula 4. Cançons amb referències intratextuals a «nimfa».

3. Cançons fidels al mite

Les cançons analitzades es poden dividir en quatre tipologies segons la temàtica i el grau de fidelitat que cada versió estableix amb el referent mitològic de la dona d'aigua.

En primer lloc, trobem els grups de música tradicional, com Xaloc Música, Nou Romancer, Guillem Ballaz o la Cobla Catalana dels Sons Essencials, que tenen per objectiu recuperar de la manera més fidel possible les rondalles i llegendes populars, moltes vegades reprenent melodies i lletres tradicionals.

En segon lloc, les adaptacions de Maria Laffitte, Teresa Rebull, Maria del Mar Bonet i Marala, entre d'altres, que mantenen el text original dels poemes de Verdaguer, Sebastià Pons, Carner, Costa i Llobera i Martí i Pol sense introduir-hi pràcticament cap modificació. El canvi més destacable, en aquest cas, es produeix quan el mitjà original, el poema, pateix un procés de transposició medial pel qual es transforma en un altre mitjà plurimedial, la cançó, que combina poesia i música (Wolf 2015: 462-463). Aquests processos, que podríem estudiar a partir d'una perspectiva intermedial (Rajewsky 2005: 51), també són interessants, però excedirien l'extensió d'aquest article.

En tercer lloc, hem catalogat les versions que s'inspiren en el mite i són molt fidels a les característiques del personatge, però que creen textos nous, com és el cas de les cançons de Quico el Célio, Joan Isaac o Xeic!.

Finalment, la quarta categoria inclouria les adaptacions en les quals es produeix un nou procés de transvaloració i les dones d'aigua passen de ser un personatge moralment ambivalent a convertir-se en un referent positiu relacionat amb la lluita feminista, procés que hem identificat clarament en les cançons de la Gossa Sorda, Clara Peya i Txell Sota.

Les tres primeres tipologies presenten les característiques essencials de la *dona d'aigua* sense grans alteracions. Per exemple, en les cançons «La dona d'aigua», de Xaloc Música, i «La ciutat dels moixos», de Nou Romancer, es fa referència a la prohibició de pronunciar la paraula «dona d'aigua», que han de respectar tots els homes que s'enamoren d'aquestes criatures, si volen evitar que les encantades els abandonen.

> Sovint a la font venies
> plorant el teu desamor,
> perquè ara mai més podries
> sentir el batec del seu cor.
>
> Dedins del pou, en sortí
> una dona jove i guapa
> que allà tot ho adesava
> i ell no se'n pogué avenir.
>
> —Garrida, has robat mon cor!
> Digue'm qui ets i d'on surts.
> —Per tu, dona d'aigua som,
> si això dius, no em veuràs pus. [...] (López 1997)

> [...] i ell, fora de si,
> va trencar el jurament i li digué cridant:
>
> —Dona d'aigua, ignorant!
> I ella desaparegué
> pronunciats els mots prohibits.
>
> La dona d'aigua fugí
> i es va endinsar fins al fons d'aquell gorg.
> El cel es va estremir
> i, suplicant als déus, plorava el seu marit.
>
> I diuen que, d'amagat,
> la dona venia a veure els infants;

besant-los dolçament,
acaronant-los, els cantava el seu lament.

Cada llàgrima del plor
es convertia al matí
en perles de gran valor. (Llull 2000)

Per la seua banda, la cançó de Teresa Rebull, adaptada del poema de Sebastià Pons, situa l'aparició de la dona d'aigua a mitjanit i la descriu com un personatge encisador equipat amb unes tisores d'or, que la relacionen, d'una banda, amb la faena de filadora que li atribueixen algunes llegendes[1] i, d'una altra, amb la possessió de grans tresors.

Clar de lluna en l'alta nit
La dona d'aigua que ha eixit
Amb ses fines estisores,
Tot vagant ha repetit
Paraules encisadores: [...]

«I per prova de l'amor,
Vos deixaré com record
Ma mirada d'esmaragda
I les estisores d'or
Que perlegen dins ma falda».

Clar de lluna en l'alta nit
La dona d'aigua que ha eixit. (Sebastià 2004)

També a «La font», poema de Costa i Llobera musicat per Aucell Cantaire, la dona d'aigua es mostra realitzant una de les seues activitats prototípiques, pentinar-se els cabells al costat d'una font. La descripció de la criatura com a blanca i amb la cabellera rossa també concorda amb el mite. En aquest cas, però, és una donzella, i no un home, qui demana riqueses a la criatura mitològica.

Asseguda ran de l'aigua,
Ran de l'aigua d'una font,
Está la blanca donzella
Pentinant sos cabells d'or.
—¡Ay! dona d'aigua qu'habites
Dins la fonteta del bosc,
Ton mirall diu que som bella,
Però pobra com les flors.— [...]
—¡Ay dona d'aigua si'm davas
Perles fines y tresors,
Jo reina d'amor seria
Dins un castell com un sol!— [...] (Costa i Llobera 2015)

En canvi, en la «Cançó de na Ruixa-mantells», versionada per Maria del Mar Bonet a partir del mateix poeta, el personatge mitològic és malvat i atreu l'estimat de la protagonista cap a la mar, on morirà ofegat. La identificació entre l'ésser mitològic i l'element aquàtic, en aquest cas, és evident.

La mar el volia, jamai assaciada

[1] Probablement a causa de la influència de les *moires* grecollatines (Rocas 2022: 97).

de vides, fortunes, tresors i vaixells;
i d'ell va fer presa dins forta ventada
Na Ruixa-mantells. (Costa i Llobera, 1980)

Per la seua banda, les cançons de la tercera tipologia, amb textos originals, solen centrar-se en una característica del mite que poden explorar poèticament. És el cas de Joan Isaac, que usa el personatge de la dona d'aigua per a explorar-ne l'ambivalència mitjançant un seguit d'antítesis.

Dona d'aigua,
Onada serena,
Tempesta perfecta,
Miratge d'oasi,
Rosa de sal,
Dona d'aigua,
Misteri insondable,
Arcàngel, diable,
Principi, desfici,
Estrella polar.
Dona d'aigua,
Puresa infinita,
De l'alba primera,
M'abraces, m'ofegues,
M'abraces, m'ofegues,
Dona d'aigua,
Nuesa, miracle,
Llavor, santuari
Desig mil·lenari,
D'on beu la feblesa,
De l'home tribal.
Dona d'aigua,
Regal, sacrifici,
Plaer, meravella,
Com mel primerenca,
Trampa mortal,
Dona d'aigua,
Veritat i mentida,
Finestra que s'obre,
Finestra que es tanca,
Oratge de mar. (Isaac 2008)

Per contra, el grup Xeic! és molt respectuós amb la representació de la dona d'aigua, però se centra a explicar una història d'amor feliç en la qual no hi ha cap tabú ni lliçó moral. A «Dona d'aigua dolça», la història s'ubica en un estany enmig del bosc durant la nit de Sant Joan i l'encantada, que té els ulls verds i es pentina els cabells daurats, sedueix el protagonista i el vesteix amb peces de roba blanca.

Cansat d'estar sol en un món endormiscat
es va endinsar en el bosc una nit de Sant Joan.
Caminant i caminant sense saber on anar,
va arribar a un estany i s'hi va voler banyar.

Fora de l'aigua ella l'estava esperant,
emmirallant-lo amb lo reflex dels seus ulls verds,
es pentinava els cabells de color d'or,
en veu baixeta li cantava esta cançó:

Queda't amb mi, deixa enrere tots los teus records,
queda't aquí, i oblida totes les teues pors
que tu i jo nadarem en un món en present
i viurem compartint lo millor del bons moments.

El va seduir, com ningú ho havia fet mai,
amb el seu cos nu innocent, ple d'eterna joventut,
i és que quan la té al voltant tot té una altra dimensió
i li va fer oblidar el món del que havia estat esclau.

El va vestir amb robes blanques com la neu,
li va pintar unes ales de colors.
Mentre dansaven en rotllana per l'estany
en veu baixeta li cantava esta cançó.

Queda't amb mi, deixa enrere tots los teus records,
queda't aquí, i oblida totes les teues pors
que tu i jo nadarem en un món en present
i viurem compartint lo millor del bons moments. (Xeic! 2013)

4. Cançons amb transvaloració

Com s'ha mencionat abans, a partir de 2014 hi ha un increment de cançons que es refereixen a la dona d'aigua i que, a més, ho fan des d'una perspectiva feminista. Aquest any és també quan el grup pegolí La Gossa Sorda llança el seu últim disc, *La polseguera*, que conté probablement la cançó més escoltada en l'actualitat[2] sobre aquestes dones de llegenda: «Dona d'aigua». El tema presenta una visió estrictament positiva del personatge que es basa en alguns dels seus atributs mitològics per tal de construir una al·legoria de la lluita feminista actual. Per a La Gossa Sorda, la «dona d'aigua» és un símbol de rebel·lió contra l'ordre establert, de la mateixa manera que ho podrien ser les bruixes, un altre personatge de llegenda que ha patit un procés de transvaloració en l'actualitat.

Decidida a avançar fermament
per damunt de tots els encanteris,
vas deixar anar silencis, mil·lennis
de ferro roent.

En els cabells dus la força del vents
i en la mirada l'estel de l'alba.
Ni submisa, ni cortesana. Guardiana
del temps més present. (Bolufer 2014)

El grup no renuncia a presentar les característiques bàsiques del personatge i relaciona l'encantada amb la maternitat i la sensualitat, amb el cicle de la lluna i de l'aigua, amb la màgia i el misteri, i, fins i tot, amb la possessió de tresors.

[2] Amb més de 142.000 reproduccions a YouTube [data de consulta: gener de 2023].

Ventre de vida i de besos humits.
Cicle complet de la lluna i de l'aigua.
La decisió, la unitat, la màgia. La dama
dels fills de la nit.

Dona d'aigua.
Esperit rebel del bosc,
criatura de la lluna.
Dona d'aigua.
Sentinella de tresors,
puny encés i esquena nua.

Tanmateix, el component feminista és innegable: les estrofes lliguen la persecució d'aquests éssers mitològics per part del cristianisme amb la discriminació de la dona al llarg de la història.

Perseguida per dogmes de fe,
colpejada al bell mig de l'ànima.
Tu que mai vas baixar la cara
companya, senyora del cel.

La bellesa i la puresa de la dona d'aigua, per tant, no són característiques seductores, sinó qualitats associades a la lluita incansable de les dones al llarg de la història.

Il·lumina la nit dels teus fills
per poder admirar la bellesa.
La bellesa de dona valenta
que trenca l'espill del destí.

Una imatge blanca vola
i creua el cel lliure.
Renaix del temps,
renaix del temps.
Si te la conten, no t'oblides de contar-la
i que la lluita de les dones,
dones d'aigua ens guie.

En aquesta cançó, per tant, s'hi reivindica la llibertat d'aquestes criatures, que gràcies als seus poders tenien independència dels homes i podien decidir sobre el seu cos i el seu mode de vida. Convé remarcar que, al final de la cançó, s'hi introdueix una cançó popular valenciana, que es diferencia musicalment de la resta per la inclusió d'un cor de veus blanques. La lletra d'aquesta fa referència al Barranc de l'Encantada, un paratge natural pròxim al poble de Pego que ha sigut origen de diverses llegendes sobre les dones d'aigua.

I al Barranc de l'Encantà
m'he deixat les espardenyes,
i jo tornaré a per elles
i jo tornaré a per elles
al Barranc de l'Encantà.

Dona d'aigua...
Ama i senyora del teu cos.

Dins d'aquesta reivindicació feminista, s'hi insereix també la cançó «Oceanes», de Clara Peya, que, segons la mateixa autora, «és un homenatge a les dones a través de l'aigua; un crit perquè les dones s'empoderin i res ni ningú els impedeixi ser elles mateixes. L'aigua és calma i fúria, neteja, purificació, l'aigua flueix, és profunditat, immensitat, maternitat, naixement» (Peya 2017). Com podem veure, la cantant tampoc renuncia a la identificació entre aquestes criatures i l'aigua, però sí que critica algunes de les qualitats que s'han associat tradicionalment a les nimfes i a altres dones de llegenda, com el fet de ser fràgils i rosses, i viure en palaus.

> En som moltes però minoria,
> les que hem entès que el món canvia.
> Fa massa que el patriarcat ens obstrueix totes les vies
> i mira tu, bastard, covard
> si encara creus que la nostra meta és ser donzelles esperant
> que arribi un proxeneta. [...]
>
> Que per ser una gran princesa no cal viure en un palau
> ni anar sempre amb vestits roses ni fer petons a gripaus
> ni ser fràgil, delicada, esperant un príncep blau,
> ni ser rossa com fil d'or ni ser sosa fins la mort. (Peya 2017)

Per a Peya, les oceanes són dones que se n'ixen de la norma que ha marcat el patriarcat al llarg de la història; és per això que les relaciona directament amb les bruixes.

> Oceanes, les filles de l'aigua,
> beuen de tot arreu
> per nodrir-se i així alimentar-me.
>
> Les dones d'entranya
> de pell dura i esperit transparent
> on voler emmirallar-me.
>
> Mirades que es mullen
> quan segueixen camins començats per germanes i bruixes
> i trenquen esquemes.

La cançó «Dones d'aigua», de Txell Sota, també entén aquestes criatures com un símbol de llibertat que cal reivindicar i vincular a la lluita feminista. El tema ens situa en un món on les dones d'aigua han desaparegut i s'han convertit en granotes d'estany a causa de la demonització que han patit per part dels homes.

> Deessa de riu, de gorg i de font,
> condemnada a ser mite i llegenda.
> El mortal t'ha maleït el cant,
> que escampa els secrets de la teva nuesa.
> Tornaràs fent l'amor a sang calenta,
> tornaràs amb la veritat de la bellesa.
>
> La lluna plena t'enyora
> fa masses ànimes que no et veu dansar.
> Et van vestir de pell freda
> i ara ets granota de l'estany.
> Tornaràs fent l'amor a sang calenta,
> tornaràs amb la veritat de la bellesa. (Sota 2022)

El jo poètic, però, anuncia la tornada de les dones d'aigua, de les quals forma part com a dona que traça el seu propi camí. En aquesta cançó, també hi trobem elements mítics com la nuesa, el cant i la dansa de l'encantada, que no són vistos com un element de seducció, sinó com una mostra de la llibertat de la dona de llegenda. Així mateix, com en la cançó de Peya, l'aigua és un element poderós del qual les encantades poden fer ús per tal d'aconseguir la seua llibertat.

> Som les dones d'aigua,
> inundarem les creences,
> farem nostre el camí.
> Som les dones d'aigua,
> remullarem tots els mapes,
> farem nostre el destí.
>
> Però aquesta nit hi haurà tempesta
> a la casa del Montseny
> i tindràs per primera vegada,
> la fúria que porta l'aiguat.
> Tornaràs fent l'amor a sang calenta,
> tornaràs amb la veritat de la bellesa.

Paral·lelament, el tema de Sota estableix una segona relació d'hipertextualitat, aquesta vegada cap a l'hipotext de la novel·la *Solitud* (1905), de Víctor Català, a la qual al·ludeix directament en una citació paratextual que encapçala la lletra de la cançó.

> El pastor, sempre tan serè, es torbà lleument.
> –Vos hi encaparreu pas, ermitana...¿Vós els hi heu fet pas el perquè...? Donques, cor net, cap dret... Tot són embuis i dolenteries, mes vingui dia que Déu se torni per la veritat, i aleshores...
> –Però, per què ho fan, pastor? (Català 2009: 306)

A més, dins del text, també hi fa referència quan cita el personatge del «pastor» i menciona la «feina» que la dona d'aigua s'ha trobat. En conseqüència, Sota assimila la criatura mitològica a la protagonista de la novel·la, Mila, que ha d'enfrontar-se a un món hostil i ple de dificultats sense el suport del pastor, l'únic personatge que li proporcionava consol i ajuda.

> I així recomences la vida,
> amb els cabells despentinats.
> Mai més sotmesa ni senyora,
> ara ja saps com t'hauràs d'estimar.
> De pastors ben pocs en queden,
> i molta feina, massa feina, quanta feina
> t'has trobat. (Sota 2022)

5. Conclusions

Les trenta-sis cançons analitzades des dels anys seixanta fins a l'actualitat mostren que el personatge mitològic de la dona d'aigua no ha perdut vigència en la cultura contemporània gràcies, en bona part, a l'acostament dels cantautors i grups de música en català, del qual s'ha beneficiat. La major part dels textos estudiats són

adaptacions fidels al mite, de vegades a través de poemes que ja l'aprofiten com a hipotext, en els quals no es produeixen grans processos de transvaloració.

Ara bé, com hem pogut observar, del 2014 al 2022, coincidint amb l'auge del moviment feminista actual, s'incrementen les cançons que fan referència directa a aquests personatges, majoritàriament sota l'apel·latiu de «dones d'aigua», però també amb altres denominacions com nimfa, goja, encantada, aloja o oceana. Si amb l'arribada del Cristianisme als Països Catalans, les dones d'aigua havien patit un procés de transvaloració per tal de ser assimilades a les bruixes i a altres éssers malèfics, en l'actualitat s'ha produït un procés invers que els atribueix unes qualitats positives.

Les cançons de La Gossa Sorda, Clara Peya i Txell Sota recullen trets bàsics del mite i els transformen per a convertir les dones d'aigua en símbols feministes. Així, aquestes criatures deixen de ser personatges sinistres, malvats, bojos o dèbils per a esdevenir dones fortes, alliberades i indomables. També es presenta com un valor la seua independència dels homes, assegurada gràcies als seus poders màgics i la seua relació amb l'aigua, que els dona la fortalesa necessària per a alliberar-se de la persecució que històricament han patit. En definitiva, es rebutja la seua associació amb la mort i la bogeria, amb la mal anomenada «irracionalitat femenina», però es manté la seua capacitat de crear vida i nodrir-la. A més, deixen de presentar-se com a seductores per a esdevenir atractives sobretot pel seu compromís amb la llibertat i amb la lluita feminista. Comptat i debatut, aquestes dones de llegenda, juntament amb les bruixes, adquireixen una nova significació en l'actualitat que els assegura la pervivència en la cultura popular.

Finançament

Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda per a la contractació de personal investigador en formació de caràcter predoctoral del Vicerectorat d'Investigació de la Universitat de València i de la subvenció per a grups d'investigació consolidats de la Direcció General de Ciència i Investigació de la Generalitat Valenciana CIAICO/2021/143 per al projecte «Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)».

6. Referències bibliogràfiques

Alcover, Antoni Maria; Francesc de Borja Moll (1993): *Diccionari català-valencià-balear*. Palma de Mallorca: Editorial Moll <https://dcvb.iec.cat> [data de consulta: gener de 2022].

Amades, Joan (2001): *Costumari català: el curs de l'any*, vol. iv. Barcelona: Salvat.

Bolufer, Salvador *et alii*. (2014): «Dona d'aigua». Dins *La polseguera* [CD]. Tavernes Blanques: Maldito Records <https://www.viasona.cat/grup/la-gossa-sorda/la-polseguera/dona-daigua> [data de consulta: gener de 2022].

Borja, Joan (2018): «Dones d'aigua». *AlicantePlaza* (3 de febrer de 2018) <https://alicanteplaza.es/dones-daigua> [data de consulta: gener de 2022].

Català, Víctor (2009): *Solitud*. Barcelona: Edicions 62.

Costa i Llobera, Miquel (1980): «Cançó de na Ruixa-mantells». Dins Maria del Mar Bonet: *Jardí tancat* [CD]. Barcelona: Ariola <https://www.viasona.cat/

grup/maria-del-mar-bonet/jardi-tancat/canco-de-na-ruixa-mantells> [data de consulta: gener de 2022].

Costa i Llobera, Miquel (2015): «La font». Dins Aucell Cantaire: *Poetes* [CD]. Autoedició <https://www.viasona.cat/grup/aucell-cantaire/poetes/la-font> [data de consulta: gener de 2022].

Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Gheerbrant, Alain; Jean Chevalier (1997): «Nymphes». Dins *Dictionnaire des symboles*. París: Bouquins, p. 682.

Grimal, Pierre (2009): «Nàiades». Dins *Diccionari de mitologia grega i romana*. Barcelona: Edicions de 1984, p. 377.

Isaac, Joan (2008): «Dona d'aigua». Dins *La vida al sol* [CD]. Barcelona: Discmedi.

Llull, Carles (2000): «La ciutat dels moixos». Dins Nou Romancer: *El lladre de les taronges* [CD]. Palma de Mallorca: Blau <https://www.viasona.cat/grup/xaloc/camins-i-rondalles/la-dona-d-aigua> [data de consulta: gener de 2022].

López i Sastre, M. Pilar (1997): «La dona d'aigua». Dins Xaloc Música: *Camins i rondalles* [CD]. Bunyola: Ona Digital <https://www.viasona.cat/grup/xaloc/camins-i-rondalles/la-dona-d-aigua> [data de consulta: gener de 2022].

Morel, Corinne (2009): «Nymphes». Dins *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*. Paris: Archipoche, p. 112.

Peya, Clara (2017): «Oceanes». Dins *Oceanes* [CD]. Terrassa: Temps Record <https://www.viasona.cat/grup/clara-peya/oceanes> [data de consulta: gener de 2022].

Planas, Xevi (2012): «Joan Fuster i la Nova Cançó». Dins Ferran Carbó (ed.): *Joan Fuster i la música*. València: PUV, p. 23-33.

Rajewsky, Irina O. (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités* núm. 6 (tardor): 43-64.

Renau, Xavier (1986): *La dona d'aigua. El mite de la nimfa dels gorgs interpretat de nou*. Barcelona: AltaFulla.

Rocas, Júlia (2022): «Orígens i influències culturals de la figura de la Dona d'aigua». *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* núm. 20: 89-111.

Sebastià Pons, Josep (2004): «Dona d'aigua». Dins Teresa Rebull: *Cançons 1969-1992* [CD]. Castellar del Vallès: Nord Sud <https://www.viasona.cat/grup/teresa-rebull/cancons-1969-1992/dona-daigua> [data de consulta: gener de 2022].

Sota, Txell (2022): «Dones d'aigua». Dins *Amor casa* [CD]. Barcelona: Rocket Music <https://www.viasona.cat/grup/txell-sota/amor-casa/dones-daigua> [data de consulta: gener de 2022].

Wolf, Werner (2015): «Literature and Music: Theory». Dins: Gabriele Rippl (ed.): *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound – Music*. Berlín, Múnic, Boston: De Gruyter, p. 459-474.

Xeic! (2013): «Dona d'aigua dolça». Dins *Batecs* [CD]. Autoedició <https://www.viasona.cat/grup/xeic/batecs/dona-daigua-dolca> [data de consulta: gener de 2022].

La cova de la Dona i la dona, entre el mite i la realitat històrica

Francesc Xavier Llorca Ibi
Universitat d'Alacant
francesc.llorca@ua.es
https://orcid.org/0000-0001-7633-3133

Resum
L'any 1929, el folklorista alteà Francesc Martínez presentà l'obra Llegendari valencià *al concurs «Llegendari popular català», però l'obra va quedar inèdita fins a 1995. Entre les narracions que componien el volum hi havia «La cova de la Dona», una llegenda alteana en què s'explica el rapte i alliberament d'una jove pels pirates barbarescs. Cal dir que la història venia motivada per una cova vora mar de la Marina Baixa denominada cova de la Dona. Afortunadament, l'any 1947, «La cova de la Dona» aparegué en el tercer volum de* Coses de la meua terra, *de Francesc Martínez. Dos aspectes principals podem observar en la llegenda: l'amalgama entre realitat històrica i mite i el distint tractament entre la descripció del protagonista masculí (objectiva) i la descripció de la protagonista femenina (sexualitzada). Aquest tractament esbiaixat resulta més clar si el contrastem amb les reelaboracions contemporànies, com la sinopsi de la llegenda realitzada per Joan Borja (2005) i la versió que escriu Pilar Llorca (2018). Ambdues versions estan creades des d'uns paràmetres més concordes amb els temps actuals, en què la cosificació de la dona desapareix. L'anàlisi i contrast de les versions ens permeten veure com els sedassos ideològics modifiquen la presentació de les narracions tradicionals.*

Paraules clau
dona; pirates; llegenda, sexualització; reescriptura

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 13, 2024, 46–60 | DOI: 10.17345/elop20243884
ISSN: 2014-7996 | https://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract

In 1929, the Altean folklorist, Francesc Martínez, submitted Llegendari Valencià to the competition "Llegendari popular Català", but it remained unpublished until 1995. One of the narratives it contained was "La cova de la Dona" ("The Woman's Cave"), the legend of the kidnapping and release of a young woman by barbarian pirates. This legend was about a cave near the sea, in the Marina Baixa region, called Cova de la Dona. Fortunately, in 1947, "La cova de la Dona" appeared in the third volume of Coses de la meua terra by Francesc Martínez. The legend has two features of note: the relationship between historical reality and myth; and the different approach to the descriptions of the male protagonist (objective) and the female protagonist (sexualised). This bias is clearer if we contrast it with contemporary rewrites such as the two synopses of the legend by Joan Borja (2005) and Pilar Llorca (2018). Both versions are more in line with current times where women are not objectified. The analysis and contrast of the versions shows that ideology can modify how traditional narratives are presented.

Keywords

woman; pirates; legend; sexualisation; rewrite

Rebut: 06/02/2023 | Acceptat: 15/04/2023

1. Introducció

L'any 1929, el folklorista alteà Francesc Martínez i Martínez presentà l'obra *Llegendari valencià* al Concurs del Llegendari Popular Català, convocat per la Institució Patxot. Entre les narracions que componien el volum hi havia «La cova de la Dona», una llegenda alteana en la qual s'explica el rapte i alliberament d'una jove pels pirates barbarescs. La història venia motivada per una cova de les penyes de l'Albir, en l'actual terme de l'Alfàs del Pi, a la comarca de la Marina Baixa, que rep la denominació de *cova de la Dona*.[1] Aquesta obra va quedar inèdita i en parador desconegut fins que, l'any 1995, fou editada per la Generalitat Valenciana i l'Institut de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputació d'Alacant, a cura de Josep Maria Baldaquí.

Malgrat aquestes tribulacions, una part del contingut del *Llegendari valencià* fou conegut pel públic a través d'una altra obra de Martínez, *Folklore valencià. Coses de la meua terra*, obra en tres volums editats el 1912, el 1920 i el 1947, respectivament. És en el tercer volum (1947: 257-263) on s'inclou «La cova de la Dona»: «Contaralla que ben pocs coneixen i ens va contar la tia Vicenta la Sacristana, ama d'un sardinal, com aquella alamon de temps ja desaparegut». L'obra s'inclou en l'apartat titulat «Unes poques llegendes», on s'arrepleguen set narracions de «petites llegendes i tradicions locals» (Baldaquí 1995: 19). En el cas de «La cova de la Dona», més enllà de la funció lúdica de la llegenda, una de les finalitats principals és la d'explicar la denominació d'aquest accident geogràfic. És, doncs, una funció etiològica de les narracions orals que Amades (1982 [1950]: 81) detallava així: «[La tradició] Tracta d'explicar-se l'origen, les particularitats, condicions i característiques del món que el rodeja i de tots els accidents físics i naturals que sobresurten de la forma corrent i que li criden l'atenció, que es troben dintre de l'àrea geogràfica al seu abast».

2. La llegenda

«La cova de la Dona» tracta del rapte d'una dona jove i bella per part d'uns pirates nord-africans i la fugida posterior. L'acció se situa entre Altea i l'Alfàs del Pi, a la comarca de la Marina Baixa, vora la muntanya de l'Albir. La trama narrativa comença quan un estol nord-africà realitza un atac ràpid contra la costa i arriba fins al corral d'en Ros, on la jove protagonista és arrabassada de sa casa i embarcada amb els pirates.[2] Al poc d'eixir de la platja, es produeix una lluita de vents entre el mestral i el llevant, cosa que provoca un sotragueig de l'embarcació, amb el consegüent desori per part de la tripulació, moment que la captiva aprofita per a llançar-se a l'aigua amb una petita embarcació. Una vegada en la mar, les ones l'espenten cap a una cova de la costa, on uns pescadors troben el cos inert de la protagonista.

[1] En l'època que se situa el relat la cova es trobava dins del terme de Polop.

[2] Aquesta mena de ràtzies eren una de les modalitats usuals de captura d'esclaus com indica Hinojosa (2000: 97): «En ocasiones, el corsario se arriesgaba a desembarcar y a realizar correrías tierra adentro, incursiones relámpago a los poblados costeros en busca de hombres, mujeres y niños, tal como hacían los corsarios musulmanes en tierras valencianas, duramente castigadas durante siglos por el azote de la piratería».

3. El context geogràfic i històric

Com hem dit, la llegenda se situa entre Altea i l'Alfàs del Pi, als recingles de la muntanya de l'Albir. Aquesta muntanya és una alineació vora mar d'uns sis quilòmetres de llargària i amb una altura màxima de 438 metres. La seua amplària és d'1,5 quilòmetres. És un relleu singular i fàcilment identificable per la seua situació litoral, endinsada en la mar —que configura per llevant la badia d'Altea i, pel sud, la de Benidorm— i separada d'altres elevacions. La posició costanera d'aquesta façana litoral, amb nombroses puntes, cales, coves (també illes i illots propers), ha permès durant segles el refugi i l'atac d'embarcacions piràtiques que assolaven el territori fins ben entrat el segle XIX, un territori sempre transitat i observat per la població autòctona que era un escenari conegut per a l'oient model i que l'autor especifica toponímicament per a donar més versemblança a la narració: penya-segat de l'Amerador, racó de l'Albir, torre de la Bombarda i corral d'en Ros.

Pel que fa a la cronologia històrica, Francesc Martínez (1995: 141-142) situa el desenvolupament de l'acció en un temps concret: el regnat de Felip II de València, tercer de Castella, abans de l'expulsió dels moriscos. És a dir, entre 1598 i 1609:

> Dels punts més pejats de pirates, en el temps que'n havía y molt especialment abans de que Felip II, de Valencia, tèrç de Castella, prenguera la medida de la expulsió dels morèscs, era tota la còsta de la Marina, y singularment Altea, Calp y Benidòrm, perque ademés de la seguritat que les cales y racons de les sèrres, que allí en la mar es fiquen, els ofería, en el riu de la primera s'abastíen de aigua pera'ls viages de pirateríes més o manco llarcs, ya que la condició de ser incorruptibles les feen, no sòls útils, sino que necessaries pera aquells.[3]

Aquest període històric en el qual s'incardina l'acció de la llegenda fou un dels més durs per a la població valenciana de vora mar tant des del punt de vista polític, per l'abandó que la monarquia hispànica mostrà cap al regne, com del militar, per la inseguretat que els pirates creaven en la marina. Com diu Furió (2001: 245):

> El País Valencià entra en els temps moderns amb un renovat vigor demogràfic i econòmic, que es manté fins a les últimes dècades del segle XVI, però amb un notable replegament, pròxim a l'autarquia, en els àmbits polític, social i cultural, que contrasta amb l'esplendor de l'últim segle medieval. La inclusió dins el marc cada vegada més consolidat de la monarquia hispànica provocà, ultra el desplaçament geopolític dels centres de poder, un formidable canvi de les magnituds i de les referències, que desbordava i deixava petites, minúscules, les locals.

Pel que fa la pirateria en la baixa edat mitjana, Hinojosa (2000: 75-76), després d'explicar la confluència d'interessos i ambicions de les potències polítiques d'aquell temps (Gènova, Provença, Castella i Portugal, a més dels països del nord d'Àfrica), diu:

> Nada tiene de extraño, pues, que fueran las islas Baleares y el reino de Valencia las zonas marítimas de la Corona aragonesa más visitadas por los piratas y corsarios. En el caso valenciano influían factores muy diversos que propiciaban esta piratería, muchos de ellos comunes también para

[3] Les citacions de l'obra les deixem en la grafia prenormativa en què s'editá el volum.

> las islas Baleares. Tal era la situación geográfica del reino de Valencia, enclavado allí donde comienza lo que F. Braudel llamó «la Mancha mediterránea», cuya cercanía a las costas granadinas y norteafricanas propiciaba las empresas piráticas musulmanas.

És a dir, el regne de València quedà com un territori perifèric i allunyat de la monarquia hispànica que centrà els seus interessos en el nou continent i en la política europea. La població valenciana restà a la seua sort i el problema piràtic s'agreujà perquè les incursions contra les poblacions costaneres es feren cada volta més dures i freqüents. Un d'aquests atacs més sonats fou el que rebé Altea l'any 1556 (Furió 2001: 301). Eren uns atacs que entre altres botins buscaven la captura de persones per a l'esclavització.

4. L'esclavisme

El regne de València i, en particular, la comarca de la Marina esdevenen terra de frontera i violència durant segles. Entre els botins de guerra més valorats es trobaven els esclaus. I, entre els esclaus, les dones, que en molts períodes esdevingueren més de la meitat dels captius mercadejats a bona part d'Europa:

> Els qui van fer l'anàlisi d'aquests registres demostren que la major part de la importació era de les dones. A Florència i a Pisa representaven més del 90% del total enregistrat, d'edat compreses entre els 8 i 30 anys, encara que la preferida ratllava la post-pubertal; la joventut era apreciada, com també el color de la pell, la bellesa i la resistència física. Ferrer Mallol ho corrobora per Catalunya, en explicitar que en només quatre anys -del 1385 al 1389- el notari Joan Nadal enregistra 144 compres de dones i 57 d'homes (Cuadrada 2001: 233).[4]

Pel que fa al valor crematístic dels captius, el preu s'assignava en funció del sexe, l'edat, la raça i la salut, com indica Hinojosa (2000: 100) d'Alacant: «Factor clave para lograr un buen precio era que el cautivo gozara de buena salud, no tuviera defectos físicos y estuviera en condiciones de incorporarse al mercado laboral. Los varones cotizaban más que las mujeres». Cal tenir en compte que el context de la governació d'Oriola era un context fonamentalment agrícola en què allò que més es preava era la força de treball. En els contextos urbans, les dones captives tenien una major presència en funció tant del treball domèstic com de l'ostentació i de la bellesa. En el cas de les dones, a més del seu ús en treballs diversos, les més jóvens i agraciades tenien un alt valor com a mercaderia sexual; per això, s'apreciava el color de la pell, la bellesa i la resistència física. I és per aquest motiu que les dones eslaves assolien un gran preu en el mercat: «He de dir que les esclaves més preades eren les russes, molt belles i cares» (Cuadrada 2001: 233).

[4] Tenim altres dades circumstancials que aporta Hinojosa (2000: 98) sobre Oriola, Alacant, Alcoi i Sevilla: «Igual que veíamos en Orihuela, los hombres eran mayoría sobre las mujeres (550 frente a 19), y de los blancos -musulmanes o judíos- sobre los negros (503 frente a 66), y su aparición en Alicante es simultánea la de Orihuela [...] Estas cifras contrastan con la situación en Alcoy, donde, según R. Sánchis [*sic*], había paridad en el número de varones y hembras, o la de Sevilla a fines del siglo XV, en cuyo penúltimo decenio la esclavitud femenina era superior a la masculina en un veintisiete por ciento del total».

Aquests fets històrics i la bellesa com a valor en la dona captiva són uns referents essencials en la trama i l'imaginari de la llegenda que recreà Francesc Martínez.

5. Els personatges de la llegenda

Els personatges principals de la narració són un matrimoni, s'especifica que jove i bell: «Vivia en el Corral d'Enrós un matrimòni jove, qu'era la parella més hermosa que's puguera trobar» (Martínez 1987: 258), dels quals no sabem el nom ni tampoc el de tots els altres personatges. A més, apareixen pirates «morescs», moros de la terra i uns pescadors. Els pirates sempre s'esmenten en conjunt excepte en el cas de l'arraix de la barca capitana, que se singularitza a través del seu càrrec en el moment que les galiotes emprenen el camí cap a Barbaria. En el cas dels moros de la terra, se n'especifiquen dos: un «renegat» del país, que dirigeix els pirates cap a Callosa d'en Sarrià, i un «moresc» d'Altea, que guia els assaltants pel terme de la població. A més, s'esmenten «dos morots» que entren al corral d'en Ros i arrosseguen la dona. I finalment, uns pescadors cristians que trobaran el cos de la dona a la cova.

Com hem apuntat, els personatges secundaris són descrits de manera breu i poc definida, mentre que l'home i la dona són perfilats més clarament. En aquesta descripció podem veure la diferència de valors que s'apliquen en relació amb el gènere dels protagonistes.

5.1. L'home en la llegenda: una visió objectiva

La descripció de l'home té cinquanta-dues paraules: vuit són de descripció física, com *alt*, *fornit*, *ben plantat* i *forçut*, i quaranta-quatre paraules ocupen l'enunciació de qualitats socialment positives, com *hàbil en tots els deports*, *guanyador*, *faener*: «en cuant a faener, no es diga, ab el seu matjo aventajava a tots en les pròpies faenes, i si's tractava de anar a amaneixer, portant peix, a tots deixava darrere» (Martínez 1987: 258). És a dir, a més de les qualitats positives explicitades amb adjectius, la descripció afegeix conceptualment altres virtuts com la diligència.

5.2. La dona en la llegenda: una visió sexualitzada

La descripció de la dona té dues-centes divuit paraules i, excepte les dos últimes expressions, està centrada en la bellesa física de la protagonista. El repertori lèxic que usa l'autor adreçat a la figura femenina és aquest: *lucero encantat*, *alta*, *parpelles negres*, *llargues i sedoses; nas afilat*, *boca ni gran ni xica*, *llavis rojos*; (cabellera) *gallarda*, *negra i anellada*; *cara un poc estirada*, *front espaiós i llis*, *fines celles negres*, *ulls com a lucers de brillantor d'acer*, *galtes de rosa*, *el coll fet a torn*, *bust un tant ressaltat*, *braços perfectes*, *ideal de dona* i *somni de poeta*.

Com podem observar, no trobem en la descripció de la dona cap qualitat meritòria ni cap virtut més enllà de les formes corporals. En canvi, en l'home, els aspectes virtuosos eren els principals trets definidors. És una visió que contrasta més encara si remarquem que la descripció física de l'home es limitava a quatre adjectius: *alt*, *fornit*, *ben plantat* i *forçut*, i que, a més, van desproveïts de connotacions sensuals.

La descripció de la dona, més enllà de l'adjectivació, es realitza a través de comparacions i metàfores que tenen la finalitat de ressaltar la bellesa i la sensualitat del cos (Martínez 1987: 258-259). Especialment significativa és la primera metàfora, en què la protagonista deixa de ser dona per a esdevenir un objecte de bellesa com és un *lucero* 'estel del dia'. Les metàfores i comparacions que es fan servir en la narració són les següents:

— «Ella no era dòna, sino un lucero encantat.»
— «Alta, gallarda com palmera.»
— «Simbreja el còs com un junc al que mòu llauger ventijolet.»
— «Ulls com a lucers, com l'anomenat Siri, de brillador acer.»
— «Les parpelles semblaven al mòures ventalls.»
— «Ab dos llavis rojos com el badòc del magraner.»
— «Dos clotets que al sonriure en les galtes de ròsa.»

També és significatiu sobre la concepció ideològica amb què es mira la figura femenina que la progressió conceptual es faça des d'una perspectiva sensual que acaba endinsant-se en la concupiscència. És una dona observada amb un desig en ascens que passa de la qualificació adjectival a un imaginat contacte visual i continua amb una voluptuositat creixent en l'expressió del narrador, una visió reforçada per la vermellor dels llavis i la imatge del badoc de magraner que tenen connotacions sexuals. Tot seguit presentem, seguint l'ordre narratiu, aquesta gradació, que passa d'una presumpta carícia femenina a una visió de l'home que observa la bellesa. Però la visió d'aquesta bellesa no queda com una actitud passiva, sinó que va de la sensitivitat («era glòria vore-lo») al somni («feen somiar al qu'els contemplava»), del somni al naixement del desig («es feen fòssa de desitjos») i, finalment, a la torbació ([el coll i el bust] «torbaven»):

— «Les parpalles, també negres i tan llargues com sedoses, semblaven al mòures ventalls que pausadament acariciaven al que les mirava.»
— «Un nas afilat era glòria vore-lo per sa perfecció.»
— «Una boca ni gran ni gica, ab dos llavis rojos com el badòc del magraner, qu'es plegaven graciosíssisament i feen somiar al qu'els contemplava.»
— «I dos clotets que al sonriure en les galtes de ròsa es feen fòssa de desitjos.»
— «El còll, fet a torn, i el bust un tant ressaltat, el que amagava un mocador de seda, torbaven.»
— «Els braços, cuals ajustades mánigues de negre gipó deixava adivinar sa perfecció, podien haber servit en temps de la famosa Grecia de model a les portentoses escultures de deeses.»

I acaba amb l'afirmació: «Era en fi, un ideal de dòna, un sòmni de poeta», que ens deixa conéixer els arquetips culturals i ideològics de l'època, en la qual la figura femenina es restringeix a un ideal de bellesa en els ulls de l'home que la mira.

En coherència amb aquesta escala de valors, és la bellesa la que salva la captiva del maltractament immediat en la nau dels pirates: «El patró de la barca que fea de capitana es fixá be en aquella dòna i va quedar admirat de tanta hermosura, fent al punt propósit de fer d'ella present al rei de Alger, per lo que va ordenar que ningú la maltratara» (Martínez 1987: 260). En aquest punt, la dona passa a ser una mercaderia valuosa, que servirà com a present per al monarca algerí. És la mateixa idea que indica l'antropòloga Aída Bueno (2021) en referir-se a diversos

quadres orientalistes del segle XIX, en què les esclaves eren representades com a mercaderies: «Me vuelve a llevar a ese lugar donde, este mundo de los hombres, se lucran con el cuerpo de las mujeres. Las transforma en objeto de compra-venta y tiene esa mirada que vuelve a ser una mirada sexualizada».[5]

Així, doncs, la visió masculina de la dona sexualitzada, de la dona com a objecte de desig, és coherent amb els corrents ideològics i diverses expressions artístiques de l'últim terç del segle XIX. Una mostra cristal·lina n'és, per exemple, el quadre *Una esclava en venda*, de José Jiménez Aranda (1897), pintor sevillà que seguí la moda orientalista en què es retrataven escenes amb esclaves i odalisques seguint les directrius de la pintura francesa realitzada per autors com Jean-Léon Gérôme.[6] Per tant, hem de situar aquesta visió de la dona en l'obra de Martínez en una època en la qual el gran referent literari i pictòric era França, i inserir-la dins d'un context de sensualisme orientalista en què el personatge central era una dona submisa. Una dona submisa que tenia com a màxima expressió un ésser humà indefens en situació d'esclavitud, com mostra l'obra que hem esmentat de José Jiménez:

> Llama igualmente la atención la modernidad del encuadre en picado, que sitúa al espectador a cierta altura sobre la muchacha, sugiriendo perfectamente la ilusión del punto de vista del cerco de hombres que rodean lujuriosamente a la humillada joven al pintar tan sólo sus pies, sin necesidad de ampliar más el campo escenográfico, para concentrar la sensación degradante y vergonzosa de las miradas de los posibles compradores que rodean a la esclava, en un recurso compositivo de gran efecto narrativo (Diez; Barón 2007: 338).[7]

6. Les reescriptures contemporànies

La llegenda de la dona captiva, gràcies a l'elaboració que en feu Martínez, s'ha continuat transmetent de manera oral i en l'àmbit acadèmic. No obstant això, és visible que els paràmetres ideològics i socials en les reescriptures actuals són distints dels que condicionaren la versió del folklorista alteà. Tres són els textos que trobem relacionats amb la llegenda que tractem. Llorens (1983: 232) en dona una brevíssima referència en el *Diccionario de Altea y sus cosas*.[8] D'altra banda, Borja (2005: 50), en l'obra *Llegendes del sud*,[9] en fa una sinopsi objectiva en què els únics adjectius qualificatius que trobem són «jove» i «virtuós» referits al matrimoni,

[5] <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/arte-incomodo-una-esclava-en-venta-de-jose/ec6b955e-c616-49d8-c750-330327730c5a> [data de consulta: 3 de gener de 2023].
[6] Diez; Barón (2007: 338). Obra consultada en la pàgina <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-esclava-en-venta/b3518d0b-99c8-4955-9fdf-a9ad2ac19f7b> [data de consulta: 30 de desembre de 2022].
[7] *Ibídem*.
[8] «Còva de la Dòna. Cueva que hay en la parte queda al «mar de fora» en la Sierra del Albir. Existe una antigua leyenda que narra cómo unos marineros de Altea encontraron allí desfallecida una mujer cristiana cautiva de los moros y que una tempestad salvadora la arrojó en la pequeña playa de aquella cueva. De ahí el nombre.»
[9] Vegeu 9.1. Annex 1.

sense que hi haja una visió sexualitzada de la dona. Així mateix, trobem una versió de la narració realitzada per la periodista Pilar Llorca (2018).[10] En aquesta versió també apareix la bellesa com un tret essencial en la sort i el valor de la captiva, que, al remat, facilita la seua fugida. A més, en el nou text la dona és una pastora diligent que cada dia treia el seu ramat per la serra Gelada,[11] fins que un dia és raptada pels pirates per a oferir-la al rei de Tunísia i obtenir-ne un bona recompensa. Aquí tampoc hi ha una visió sexualitzada de la dona i, a més, es posa en primer pla la seua activitat com a pastora, sense referència a un possible marit o tutor.[12] La protagonista apareix com una dona autònoma i, en certa mesura, si se'ns permet la llicència, empoderada. Pel que fa a l'erudició que envolta l'adaptació de Llorca, observem que és també una versió influenciada pels coneixements històrics i geogràfics, i el desig de transmetre'ls. L'autora detalla molt minuciosament el funcionament de les torres de guaita i de defensa de la costa.[13] És a dir, els coneixements històrics de la narradora modelen en un sentit erudit tant la versió de Martínez, ja de per si retocada,[14] com la que degué ser la primitiva narració de transmissió oral. Aquella primera versió, presa de l'ama d'un sardinal, com indica Martínez, devia acostar-se més a una narració breu sobre uns fets tinguts com a reals. És a dir, la versió primigènia devia estar més centrada en l'acció i devia aportar pocs detalls històrics i, molt menys, erudits. De fet, són aquestes característiques narratives de simplicitat les que nosaltres mateixos hem sentit en la nostra infantesa sobre la funció de les torres costaneres i del record dels atacs piràtics.

També cal fer notar que, en la versió de 2018, les referències onomàstiques són molt riques i precises —més que en la versió de Martínez—, en un desig de difondre un patrimoni que la desaparició de les activitats tradicionals està esvaint. De fet, bona part dels topònims que s'hi esmenten ja no són coneguts més que per una petita part dels possibles lectors. Per tant, la nova situació social i del patrimoni cultural provoca que la llegenda es retoque per a ser usada com a vehicle educatiu de coneixement onomàstic, una funció pedagògica que, moltes vegades, és consubstancial a les narracions d'intencionalitat popular.

7. Conclusions

La «Cova de la Dona» és una llegenda popular alteana que tingué una reelaboració culta de Francesc Martínez i Martínez per tal de precisar-ne elements històrics

[10] Vegeu 9.2. Annex II.
[11] *Serra Gelada* és la denominació de la vessant terrestre de la muntanya de l'Albir.
[12] En la versió de Martínez, l'autor ha de justificar que la dona estigués sola a casa: «Pòc temps casats, el matrimoni allí vivia mentres en el pòble els arreglaven casa, i lo pijor era que algunes vegades el marit tenia que anar de viatge i ella quedarse assòles, puix no sempre podía anar sa germaneta a acompanyarla o se la podia avisar» (1995: 259).
[13] Durant els últims decennis, arran de l'interés per la cultura i història més acostada a l'entorn immediat, s'han popularitzat obres com *Les Ordinacions de la costa marítima del regne de València (1673)* (Martí 1991), que creiem que és la font de la qual Pilar Llorca extrau l'encertat context sobre les torres de guaita que apareix en la seua versió.
[14] En el cas de Martínez, els referents històrics devien ser les obres bàsiques de consulta dels erudits valencians de l'últim terç del segle XIX i principis del segle XX. Eren obres historiogràfiques dels segles XVI-XVII que foren reeditades l'últim terç del segle XIX com *Historia General de Valencia* (Escolano; Perales [1878] 2006) i *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*, de Viciana (1564-1566), reeditada entre 1881 i 1883.

i allargar-ne l'extensió. Aquest és un punt que assenyalava Baldaquí (1995: 16) de la metodologia de treball de l'autor: «També va fer algunes transformacions en la presentació dels materials recollits, amb la utilització d'un estil retòric i la realització de versions personals on es barregen les expressions populars amb els afegits de caire culte».

A més, observem que el tema de la llegenda és un motiu que s'incardina en la realitat històrica de la comarca. Com hem vist, els elements històrics, geogràfics i paisatgístics de la narració s'adiuen amb la realitat que coneixien els oients —o que estaven en el seu imaginari—, com eren els assalts piràtics i la presa de captius.[15] És una llegenda que l'auditori podia creure que era real perquè forma part de la tradició cultural en què vivien, ja que la presència de pirates i els consegüents atacs formaven (i formen) part de la narrativa oral familiar i social de la comarca. És la idea de tradició que Amades (1982 [1950]: 81) definia així:

> La tradició és un terme mitjà entre la rondalla i la llegenda. La rondalla viu dintre del camp de la fantasia, àdhuc entre els mateixos contaires i llur auditori; la tradició, en canvi, no és creguda ni deixa d'ésser-ho, pot dependre dels contaires i dels documents. Hi ha tradicions que creiem difícil que la nostra gent del camp, àdhuc la més rústica, cregui quan les conta. En canvi, d'altres són mig considerades com a possibles i, per tant, veritables.

A més a més, l'entorn físic era perfectament reconeixible, ja que els penya-segats de l'Albir i de l'Amerador eren una zona de trànsit i d'ús per part dels pescadors alteans, uns penya-segats que tanquen la badia d'Altea per la banda de ponent, encara que —com hem dit— formen part del terme municipal de l'Alfàs del Pi. Així mateix, la versemblança es reforça per l'ús explícit de la toponímia: la cova de la Dona, els penya-segats de l'Amerador i el corral d'en Ros, que són indrets coneguts pels usuaris tradicionals de la badia i de la muntanya i que podem reconéixer fins i tot avui en dia.

En el mateix sentit, també trobem altres trets de sapiència local, que formaven part del patrimoni mariner tradicional, com és l'aparició de la lluita dels vents que facilita la fugida de la captiva. Aquest fenomen eòlic és particularment marcat en els límits de la badia alteana, on, a la punta de l'Albir en direcció a la mar oberta —camí que segueixen les naus dels pirates en la narració—, es produeixen uns sotracs marins per causa dels regolfs del vent i dels corrents. Aquestes circumstàncies eren uns detalls que la informant[16] de Martínez —i els oients de l'època— sense cap dubte coneixien i que donava major veracitat als fets narrats.[17]

Pel que fa al tractament dels personatges principals, s'hi observa una visió objectiva de l'home amb una descripció que ressalta valors estereotipats de

[15] De fet, a la confluència dels termes d'Altea, la Nucia i l'Alfàs es troba la partida i ermita del Captivador, un altre topònim que la imaginació popular relaciona amb la presència piràtica.

[16] Com ja hem dit. la informant fou «la tia Vicenta la Sacristana», ama d'un sardinal, un personatge popular i hem de pensar, pel context de l'època, que amb poca o nul·la instrucció escolar.

[17] El fenomen del contrast eòlic (dos vents que lluiten) i l'efecte d'ebullició que aquest fenomen provoca en la mar han sigut usats com a recurs literari des de les primeres obres literàries mediterrànies (vegeu Archer; Fornés 2022).

masculinitat: força física, habilitat en els esports i diligència en el treball. Pel que fa a la figura femenina, s'hi observa una cosificació de la dona coherent amb altres manifestacions artístiques de l'època, com la pintura orientalista de finals de segle XIX i principis del segle XX. Era aquest un model de pensament que la societat i l'autor consideraven vàlids perquè, com indica Baldaquí (1995: 16), un dels aspectes negatius en el treball del folklorista és la filtració ideològica: «Altre aspecte negatiu en el treball de Martínez és la filtració ideològica d'alguns materials folklòrics que creia poc adequats estèticament o moralment, encara que pensem que es tracta d'una autocensura no massa àmplia». Com hem vist, la cosificació i l'erotització del cos de la dona no suposava cap problema ni en el context ideològic de l'època ni en l'autor; més encara, era un valor afegit que podia fer somiar els poetes —com s'indica en la mateixa obra— i els lectors model.

Siga com siga, la llegenda de la cova de la dona ha seguit transmetent-se al llarg del temps gràcies a la difusió de l'obra de Martínez. D'aquest ressò n'hem presentat tres exemples: l'esment que en fa Llorens (1983), la sinopsi de Joan Borja (2005) i la recreació de Pilar Llorca (2018). Especialment valuós, des del punt de vista de la influència ideològica i social de la transmissió de la narrativa tradicional, ha sigut el contrast entre les versions de Martínez i de Llorca. En totes dues veiem que el tractament del personatge femení s'adapta als corrents de pensament imperants en cada època. Així mateix, hem constatat que la llegenda acompleix una funció etiològica, ja que l'origen del topònim té una funció central i motivadora en totes les variants narratives: explicar el perquè de la denominació *cova de la Dona*. Les frases que clouen les tres narracions són ben eloqüents: «Desde les hòres que a aquella còva se li dona el nom de còva de la Dòna» (Martínez 1987: 263); «No cal dir que és des d'aquell moment que el forat de les penyes de l'Albir on van trobar la jove es coneix com la cova de la Dona» (Borja 2005: 50); «Des d'aleshores es coneix com la cova de la Dona» (Llorca 2018: 48).

Comptat i debatut, tenim, en aquest contrast d'adaptacions literàries d'una narració tradicional, un clar exemple de transmissió modulat pel sedàs ideològic que marca la difusió del nostre patrimoni rondallístic.

8. Referències bibliogràfiques

AMADES, Joan (1982 [1950]): *Folklore de Catalunya. Rondallística*. Biblioteca Perenne. Barcelona: Selecta.

ARCHER, Robert; Tono FORNÉS (2022): *Veles i vents. El món de la mar en Ausiàs March*. València: La Magrana.

BALDAQUÍ, Josep Maria (1995): «Estudi introductori». Dins Francesc MARTÍNEZ: *Llegendari valencià*. Alacant: Generalitat Valenciana / Institut de cultura «Juan Gil-Albert», p. 11-56.

BORJA, Joan (2005): *Llegendes del sud*. Picanya: Edicions del Bullent.

BUENO, Aída (2021*): Arte incómodo: Una esclava en venta de José Jiménez Aranda (h. 1897)*. Madrid: Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/arte-incomodo-una-esclava-en-venta-de-jose/ec6b955e-c616-49d8-c750-330327730c5a> [data de consulta: 3 de gener de 2023].

CUADRADA, Coral (2001): *La Mediterrània, cruïlla de mercaders*. Barcelona: Rafael Dalmau, Editor.

DIEZ, José Luis; Javier BARÓN (2007), *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-esclava-en-venta/b3518d0b-99c8-4955-9fdf-a9ad2ac19f7b> [data de consulta: 30 de desembre de 2022].

ESCOLANO, Gaspar; Juan Bautista PERALES (1878): *Historia general de Valencia*. València: Terraza, Aliena y Compañía. Edició facsímil de Librerías París-Valencia, 2006.

FURIÓ, Antoni (2001): *Història del País Valencià*. València: Tres i Quatre.

HINOJOSA, José (2000): *Esclavos, nobles y corsarios en el Alicante medieval*. Alacant: Universitat d'Alacant.

LLORCA, Pilar (2018): «La cova de la Dona». Dins Jaume FUSTER: *Parc Natural de la Serra Gelada. Les llums de l'abisme*. València: Jardí Botànic de la Universitat de València.

LLORENS, Ramón (1983): *Diccionario de Altea y sus cosas*. Altea: Ediciones Altea.

MARTÍ, Joaquín (1991); *Les Ordinacions de la costa marítima del regne de València (1673)*. València: IIFV / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MARTÍNEZ, Francesc (1987 [1947]): *Coses de la meua terra* III. Altea: Revista Altea / Ajuntament d'Altea.

MARTÍNEZ, Francesc (1995): *Llegendari valencià*. Textos universitaris. Alacant: Generalitat Valenciana / Institut de cultura «Juan Gil-Albert».

VICIANA, Martí de (1564-1566): *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*. Barcelona: Casa de Pablo Cortey, 3 vols.

9. Annexos

9.1. Annex I

«La cova de la Dona, a l'Albir», *Llegendes del sud*, de Joan Borja (2005: 50).

Un final menys traumàtic té la llegenda que el mateix Martínez i Martínez explica sobre una altra foranca marina: la cova de la Dona, a la serra Gelada, en terme de l'actual municipi de l'Alfàs. Galiots moriscos atraquen al racó de l'Albir. Un matrimoni jove i virtuós vivia al Corral d'en Ros, d'Altea. A trenc d'alba, els pirates forcen la porta d'aquella casa humil i feliç; i segresten la dona, per a regalar-la al rei d'Alger. La porten a l'embarcació, que esperava amagada al penya-segat de l'Amerador. Els descobreixen des de la torre de la Bombarda: els vigies hi fan de seguida un foc d'alarma. Els moriscos fugen, enmig d'un fort mestral. La dona aprofitant la confusió de la tempesta, es llança a la mar i aconsegueix pujar a un llaütet minúscul que havia pogut robar de la coberta del galiot morisc.

Sense rems ni timó, navega erràtica —«faent camins dubtosos per la mar», que en diria el decasíl·lab ausiasmarquià— enmig de la tempesta: el mestral la menaria a la costa argelina, però per sort canvia a llevant, i la mar la retorna a l'Albir. Un coll de mar —nou colp de sort, perquè si no, s'hauria estavellat contra les penyes— la porta a l'obertura d'una cova. Hi passà dia i nit, fins que a l'altre matí uns pescadors la van trobar, com morta, dins el llaütet moresc. La van reanimar i la van portar a casa, on va viure al costat del seu home mentre els déus de la mort i de la vida ho van permetre. No cal dir que és des d'aquell moment que el forat de les penyes de l'Albir on van trobar la jove es coneix com la cova de la Dona.

9.2. Annex 2

«La cova de la Dona», de Pilar Llorca dins *Parc Natural de la Serra Gelada. Les llums de l'abisme*, de Jaume Fuster (2018).

Això era una dona que vivia en el corral d'en Ros. Cada dia, ja fóra cru hivern o infernal estiu, ella s'alçava amb la llum primera del dia per anar a pasturar amb el ramat. Els animals menjaven les branques tendres de margalló, llentiscle i coscoll que el reixiu marí deixava créixer. Ovelles i cabretes s'endinsaven per Serra Gelada per aprofitar els matolls que trobaven al seu pas. Àgil i sense por, la dona pujava fins al cim o fins a la punta de la Bombarda on la torre de guaita defensava la platja i el poble. Des d'eixe punt ella diàriament guaitava tot l'horitzó i, quan ja la llum encegava, mirava cap avall, on els penya-segats amagaven els amples recingles i les coves marines.

Però va arribar el dia que algú va ser més matiner que la pastora d'en Ros. Els corsaris barbarescs a les ordres de Hassan Agà, quasi a cegues perquè arribaven amb la llum de la lluna, van desembarcar a les platges de l'Albir.

Portaven dies seguint des de la mar les maniobres dels atalladors de la torre Bombarda.

Sabien que cada matí, una hora abans de l'alba i alternativament, pujava un dels talaiers i avisava la torre del cap Negret, al nord, i la de les Caletes, al sud, que tot estava correcte. Estaven amagats darrer l'illa Mitjana i del bol del Bolig. I amb molta cura de no encallar en la Punxosa, van poder arribar al racó de l'Albir on es van trobar amb la pastora.

Tan bonica era que no van dubtar en raptar-la. Sabien que si li l'oferien al rei de Tunísia, podien obtenir una bona recompensa. Havien perdut massa temps i, per por de l'arribada dels vigilants, decidiren pegar mitja volta i salpar. Quan van partir, tanta llàstima tenia la dona, que plorava veient com s'allunyaven de l'Albir. I en un descuit es va tirar a la mar. A la veu d'alarma, el xabec va fer una brusca maniobra i el vent de llevant va vindre a socórrer la pastora. Va alçar una forta onada que ofegà l'embarcació i tots els pirates. Una segona ona, aquesta molt més suau, va deixar la dona a l'interior d'una de les coves dels penya-segats de Serra Gelada. Des d'aleshores es coneix com la cova de la Dona.

Heroïnes de rondalla i narradores orals, possibles paral·lelismes. El cas de Tàrbena (Marina Baixa)

Joan-Lluís Monjo i Mascaró
Grup d'Estudis Etnopoètics
altarbani@yahoo.es
https://orcid.org/0009-0008-9230-9465

Resum
L'especialització dels estudis etnopoètics en un àmbit restringit, com pot ser una comunitat humana petita, permet l'assoliment d'uns objectius d'anàlisi més aprofundits. És aquest el cas del treball que s'ha dut a terme, que se centra en el patrimoni rondallístic d'una localitat valenciana (Tàrbena). Focalitzant l'estudi en la figura de la dona s'enriqueix la visió global del fenomen. Es constata el paper preponderant de la dona com a agent de transmissió de la rondalla, en general, i de la rondalla meravellosa, en particular. Es posa en evidència el predomini de la dona entre els narradors amb una major competència comunicativa i una major implicació emocional. Així, es posa de manifest l'existència d'un fons rondallístic en què la dona és la protagonista i encarna valors positius. Com que aquesta tipologia de rondalles sol ser més característica dels repertoris femenins, es comprova que les narradores populars són transmissores de valors progressistes a través de les rondalles. Alhora, contribueixen, també, a reforçar els valors patriarcals, ja que també són agents difusors de rondalles en què es condemnen les dones que s'aparten de les normes marcades per la societat.

Paraules clau
Tàrbena; rondalla; narrador oral; dona; repertori narratiu

Abstract
The specialisation of ethnopoetic studies in a restricted area such as a small human community allows the analysis carried out to be in much great depth. One example of such in-depth analysis is that of the folktale heritage of the Valencian town Tàrbena. The fact that the study focuses on women enriches the global view of folk literature. It confirms the leading role of women as agents for transmitting folktales, in general, and of the tales of magic, in particular. The predominance of women among the narrators is evident, as is their greater communicative competence and greater emotional involvement. This shows that there is a whole collection of folktales in which women are the protagonists and embody positive values. As this typology of folktales is usually more characteristic of female repertoires, it can be seen that popular narrators transmit progressive values through folktales. At the same time, they also contribute to reinforcing patriarchal values, because they tell stories in which women who depart from society's norms are condemned.

Keywords
Tàrbena; folktale; oral narrator; woman; narrative repertoire

Rebut: 31/01/2023 | Acceptat: 20/03/2023

Aquest treball té la intenció d'analitzar la figura de la dona a través d'un corpus rondallístic concret. En aquest cas, l'objecte d'estudi és el *rondallari de Tàrbena* (RT), un corpus de materials narratius de tradició oral obtinguts arran d'un treball de camp que hem dut a terme en aquest municipi valencià i que ha pogut culminar amb la redacció de la tesi doctoral titulada «El patrimoni rondallístic de Tàrbena (Marina Baixa). Recopilació, classificació i estudi» (Monjo 2022). En aquest sentit, la següent comunicació representa l'aprofundiment d'alguna de les conclusions que aportà aquesta recerca, tot i que cal advertir que es tracta encara d'unes primeres passes dins un camí d'investigació que s'aplicarà a altres corpus disponibles de la tradició oral valenciana amb la intenció de poder arribar a unes conclusions més rigoroses.

L'interès pel tema d'aquest escrit respon a una sensibilització personal per la figura de la dona com a subjecte transmissor de la rondalla i com a personatge rondallístic nascuda de la nostra experiència en la recerca, que va ser atiada amb la lectura de la tesi doctoral de M. Magdalena Gelabert «La figura de la dona a l'*Aplec de rondaies mallorquines* d'Antoni M. Alcover» (2017*a*). Amb aquest treball compartim l'interès per aprofundir en l'estudi de la imatge que la literatura popular presenta de les dones. Es tracta d'una visió complexa, ja que, tot i que hi ha mostres de discriminació, així mateix «hi ha nombrosos exemples d'igualtat entre homes i dones i de consideració i prestigi cap a les dones» (Gelabert 2017*a*: 23).

L'estudi de la figura de la dona com a personatge rondallístic ha estat privilegiat en l'àmbit català.[1] De l'article de Carme Oriol «Rondalles amb protagonistes femenines actives: la cara més desconeguda de la tradició» (Oriol 2016: 221-235), en destaquem les reflexions sobre la necessitat de revisar els rols que adopten les heroïnes de la rondalla en els materials que van més enllà dels difosos per les col·leccions escrites més conegudes (com poden ser les versions oferides per Perrault o els germans Grimm), o sigui, observant, també, la riquesa d'informació que ofereixen les versions orals. En aquest sentit, Oriol assenyala la intervenció dels col·lectors per potenciar-ne els missatges més conservadors, a diferència del que s'observa en algunes versions de la tradició oral, en què «el paper desenvolupat per les protagonistes no sempre és passiu i conformista com mostren les versions més conegudes d'aquestes rondalles, sinó que la tradició també ens presenta heroïnes actives i decidides» (Oriol 2016: 226).

La nostra aportació consistirà en una primera passa en l'anàlisi dels models de dona que s'observen en un corpus recopilat de la tradició oral, testimoni antropològic d'un territori i d'un temps concrets. Dels tres nivells d'anàlisi del folklore que distingí Alan Dundes (Oriol 2002: 29), ens centrarem en aspectes del nivell del text (arguments de les rondalles, personatges) i del context (narradors, formació de repertoris), amb la possibilitat d'establir punts de contacte entre ambdós nivells. Pel que fa a les característiques estilístiques de les execucions rondallístiques dels narradors (nivell de textura), solament ens fixarem en les més vinculades al tema d'estudi.

[1] Vegeu, com ara, Bernat (2001), Valriu (2008*a*: 159-161, 2008*b*), Temporal (2014*a*, 2014*b*), Oriol (2016), Gelabert (2017*a*, 2017*b*).

1. La presència de la dona entre els informants del corpus del RT. Diferències quant a repertoris

En aquest apartat ens referirem a dos aspectes de la configuració del corpus del RT tenint en compte el gènere: d'una banda, les diferències quantitatives i qualitatives en els informants; de l'altra, les preferències en els narradors quant als gèneres rondallístics a l'hora de configurar els seus repertoris particulars.

En el treball de camp sobre el qual es configurà el RT s'aprecia una participació d'informants de sexe femení lleugerament superior. D'un total de 95 narradors, 54 eren dones (el 56,8 %) i 41, homes (el 43,15 %). Es consideren «informants» els subjectes capaços d'aportar no solament dades sobre les narracions orals, sinó també de comunicar-ne seguint les pautes dels narradors orals, baldament fossen versions fragmentàries. En general, s'ha obtingut en la recerca un major nombre de materials d'informants femenines. Així, d'un total de 359 versions rondallístiques registrades (catalogades o no), 222 han sigut narrades per dones (el 61,8 %), i 137, per homes (el 38,16 %).

S'observa no només una diferència quantitativa en el sexe dels narradors, sinó també qualitativa. Per poder analitzar diverses categories de narradors pel que fa al grau de competència narrativa, adoptem els paràmetres que establiren Fabre;Lacroix (1974: 60):

a) Narrador ocasional de tipus 1: dicció i narració amb dubtes, repertori d'una o dues rondalles.
b) Narrador ocasional de tipus 2: dicció i narració amb fluïdesa, repertori de dues o més rondalles.
c) Narrador habitual de tipus 1: dicció i narració notables, repertori igual o superior a tres rondalles.
d) Narrador habitual de tipus 2: dicció i narració excepcionals, repertori igual o superior a quatre rondalles.

En general, els paràmetres són aplicables als nostres informants, tot i que caldria fer algunes observacions prèvies per poder apreciar que es tracta tan sols d'unes línies generals, merament orientatives en la recerca, al marge de les obligades matisacions. Per una banda, es pot donar el cas que hi haja bons narradors especialitzats en un repertori reduït (una o dues rondalles). Per l'altra, cal tenir en compte que les rondalles també poden classificar-se en «habituals» i en «ocasionals» en el repertori dels narradors, amb conseqüències quant a la qualitat de les execucions.

En general, hom pot observar que, qualitativament, també la majoria dels bons narradors són dones. Es pot observar en la taula 1, on es presenta un càlcul dels percentatges de les diferents categories de narradors del RT sobre el total dels informants, seguint Fabre; Lacroix (1974):

CATEGORIA		OCASIONAL 1	OCASIONAL 2	HABITUAL 1	HABITUAL 2
SEXE	NARRADORS	6,3 %	26,3 %	5,2 %	5,2 %
	NARRADORES	4,2 %	28,4 %	9,4 %	14,7 %

Taula 1. Categories dels narradors per sexe.

Així mateix, per apreciar les diferències quantitatives en els informants del RT, es presenta davall la taula 2, amb les dades del nombre de versions comunicades:

NOMBRE DE VERSIONS PER INFORMANT	NOMBRE D'INFORMANTS (TOTAL)	NOMBRE DE CONTADORES	NOMBRE DE CONTADORS
més de 10	11	6	5
5-9	10	7	3
4	5	3	2
3	14	10	4
2	18	12	6
1	37	16	21

Taula 2. Nombre de versions comunicades.

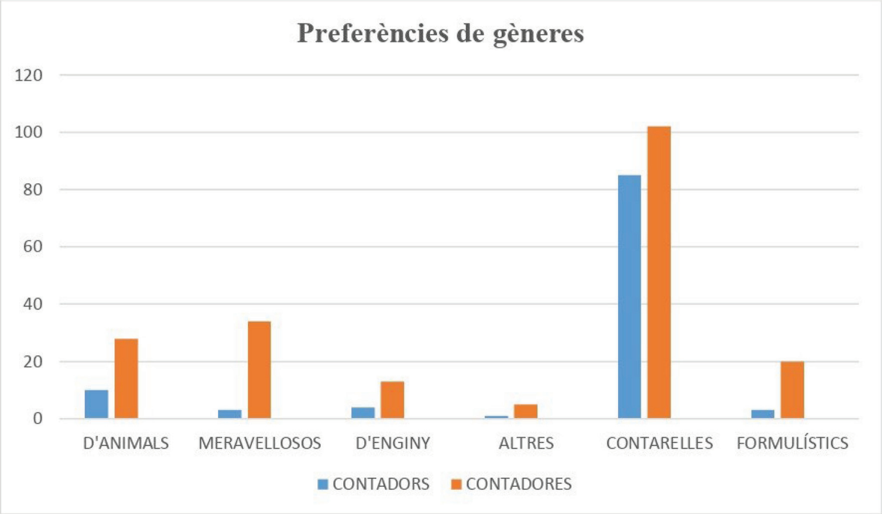
Des del punt de vista quantitatiu, les diferències de gènere no són gaire significatives. En general, pel que fa als repertoris de rondalles, s'observa que predominen els informants que han pogut comunicar un nombre reduït de rondalles: tres, dues o una. D'aquest grup, la majoria solament n'han comunicada una. Hi ha un cert predomini d'informants de sexe masculí entre els narradors ocasionals de menor destresa, que aporten un nombre menor de rondalles. En canvi, la proporció dels informants amb repertoris majors de quatre rondalles és menor. Dins d'aquest grup, tot i que hi ha més dones entre els informants que aporten més de quatre rondalles, les diferències de sexe entre els que tenen repertoris majors de 10 rondalles no són tan importants. En canvi, sí que tenen més pes les diferències qualitatives, ja que majoritàriament són dones els informants amb unes majors dots per a la comunicació de rondalles.

En definitiva, el que caracteritza els bons narradors, com indica Sándor (1967: 306-308), no són necessàriament els elements quantitatius, com ara, tenir un repertori extens, derivat d'una bona memòria, sinó qualitatius, relacionats amb les destreses interpretatives dels narradors dins l'art de la comunicació verbal, en què destaca la competència en els recursos expressius, en el grau de versatilitat davant la representació de diferents situacions comunicatives o diferents estats d'ànim, o en la capacitat d'improvisació de textos narratius amb un cert grau de complexitat. Tot i que les tècniques narratives són compartides per tots els narradors, independentment del sexe, se n'observa alguna que potser ha estat més documentada entre les dones. És el cas del recurs expressiu de la geminació o reiteració de determinades seqüències en una narració —sintagmes, oracions—, que queden destacades amb pauses, com un incís (per exemple: «Posa es sac ple de botelles. *Ple de botelles*»), o de l'ús de les construccions binominals (per exemple: «tota *mal vestideta* i *mal ropadeta*»). Fins i tot hi ha tècniques que són exclusives de les contadores, com ara, el recurs de l'estil indirecte lliure, com veurem en el darrer apartat.

Quant als gèneres rondallístics, s'observa que, entre les 310 versions catalogades que formen el RT, el gènere més ben representat són les contarelles i els acudits, amb 189 versions (el 60,96 %). En segon lloc, amb una proporció similar, segueixen les rondalles d'animals, amb 38 versions (el 12,25 %), i les meravelloses,

amb 37 (l'11,93 %). Amb una representació molt menor hi ha els altres gèneres: les formulístiques, amb 23 versions (el 7,41 %), les d'enginy o novel·lesques, amb 17 (el 5,4 %), i, de manera molt testimonial, les religioses i del gegant beneit, amb tres versions, respectivament (el 0,96 %).

Cal remarcar que, quant a la distribució del nombre de versions contades pels informants en cada gènere, es detecten diferències significatives pel que fa al sexe, com s'il·lustra en aquest gràfic, elaborada a partir del còmput de les versions aportades per homes i dones:



Gràfic 1. Preferències de gèneres.

La diferència és sobretot important en les rondalles meravelloses i formulístiques, en què el predomini de les contadores sobre els contadors destaca més. Podríem qüestionar-nos si aquesta situació de desequilibri devia documentar-se en èpoques anteriors. A partir de les dades disponibles sobre les fonts orals dels nostres informants, podríem deduir que les diferències quant a les preferències dels gèneres rondallístics no eren tan acusades si retrocedíem cronològicament. Per exemple, el 66,6 % de les rondalles meravelloses tenien una font femenina i el 33,3 %, masculina; el 61,5 % de les de fórmula eren contades per dones, i el 38,4 %, per homes. El resultat ens porta a la conclusió que hi ha hagut una certa especialització per sexes pel que fa als gèneres rondallístics: les dones han mantingut millor, en general, les rondalles amb elements meravellosos, freqüentment de més extensió i amb una major complexitat quant a l'estructura; en canvi, els homes s'han especialitzat més en les contarelles, dins el mode realista (Jason 1977: 7-26), generalment amb un format més breu, tot i que no d'una manera exclusiva.

Una altra característica dels repertoris femenins, molt vinculat al que ha estat exposat anteriorment, és la major variació quant als materials que formen els repertoris de les contadores. A partir de l'anàlisi dels repertoris dels informants que proporcionaren més de quatre versions, s'observa que entre els informants masculins pot succeir que en més de la meitat dels casos (el 55,5 %) hi haja repertoris

totalment especialitzats en un sol gènere rondallístic: les contarelles; mentre que entre les dones aquest fenomen no es detecta en cap cas. Les informants presenten sempre repertoris compostos per rondalles de gèneres diferents, en diverses proporcions, tot depenent de les preferències personals de cada una. Tot seguit, vegeu a la taula 3 una mostra de la composició dels repertoris de sis informants del RT, desglossada segons el nombre de versions. Són els de bagatge narratiu més extens; els tres primers són dones, els tres darrers, homes:[2]

	nombre de	versions	per gèneres	rondallístics	
Informants	D'ANIMALS	MERAVELLOSES	ALTRES	CONTARELLES	DE FÓRMULA
IRM1925	4	4	1	36	7
CSS1909		4	1	7	2
CSS1910	3	4	2	1	
JMS1940	2	1		32	
SSM1915	1		1	16	
TMR1908				16	

Taula 3. Composició dels repertoris de sis informants.

Per a entendre les motivacions de les preferències de determinats gèneres en els informants, cal considerar els factors que intervenen en la configuració dels repertoris personals. Els repertoris són el resultat d'un procés d'aprenentatge propiciat pel tracte dels informants amb diverses persones en diferents àmbits. En aquest camí, es produeix una selecció de materials que posa en evidència la preeminència d'uns tipus i d'uns gèneres en detriment d'altres, segons uns gustos, unes inquietuds i unes necessitats personals.[3] Ocasionalment, pogué influir en aquesta tria la identificació dels informants amb determinades rondalles, per la similitud de vivències personals amb episodis rondallístics concrets. Cal no oblidar tampoc el component afectiu que acompanya sovint l'acte de narrar, el qual pogué determinar que algunes rondalles quedaren fixades en la memòria dels informants, perquè els evocaven experiències grates, vinculades a persones estimades. Així mateix, cal tenir en compte altres possibles motors, com ara, el grau d'aptitud personal per a retenir estructures argumentals complexes o els àmbits concrets d'execució en què els informants han pogut desenvolupar la narració, que els han constret a practicar unes rondalles més que unes altres. En aquest cas, pel que fa a les dones narradores, sol ser-ne una constant dos contextos d'actuació principals: l'àmbit domèstic i els espais de treball de participació femenina. Possiblement, també el paper de cuidadora i educadora dels fills que la societat tradicional havia assignat a la dona, vinculat a l'àmbit domèstic i privat, n'explicaria en part la major pràctica narrativa.

[2] Es tracta d'Isabel Ripoll Molines (IRM1925), Clementina Soliveres Sifre (CSS1909), Carme Soliveres Sifre (CSS1910), Juan Monjo Soliveres (JMS1940), Salvador Soliveres Monjo (SSM1915) i Tomàs Mascaró Ripoll (TMR1908).
[3] Una exposició sobre la formació de repertoris personals pot veure's en Mariotti (1990: 21).

Coincideixen en general les nostres dades pel que fa a les diferències quantitatives i qualitatives d'informants per sexes i en la configuració de repertoris amb les observacions aportades per Fabre; Lacroix (1974: 61) en territori occità, en el fet que superen les narradores quantitativament i qualitativament i destaquen significativament en els repertoris de rondalles meravelloses. Les diferències quant a la configuració de repertoris coincideixen també amb els resultats d'altres treballs duts a terme en l'àmbit català, com ara en l'anàlisi que fa Villalba (2014: 611) del corpus d'Adelaida Farré, en què s'observa que els repertoris femenins són també més variats; en canvi, els masculins se centren en dos gèneres. Les diferències quantitatives s'observen en general també en altres treballs similars de recopilació coetanis de l'àmbit valencià meridional, on també hi ha un predomini de les contadores. A tall d'exemple, oferim davall una taula on s'analitzen els percentatges d'informants que apareixen registrats en una mostra de col·leccions rondallístiques:[4]

CORPUS RONDALLÍSTIC	PERCENTATGE DE CONTADORES	PERCENTATGE DE CONTADORS
Diéguez *et alii* (1999)	60,25 %	37,3 %
Gascó (1999, 2011)	68,7 %	31,2 %
Verdú (2001-2020)	59,7 %	40,2 %
Monjo (2022)	56,8 %	43,15 %

Taula 4. Informants que apareixen en altres col·leccions rondallístiques.

Aquesta situació contrasta amb els resultats obtinguts en altres contrades. Per exemple, Belmont (2001: 85-86) ha ressaltat el predomini marcat dels narradors sobre les narradores en punts del nord-oest de França o a Irlanda. Destaca Belmont que els homes tenen un repertori més extens i presenten una major predisposició a desenvolupar l'art de la narració oral; en canvi, les dones són habitualment contadores passives. Pel que fa a la quantitat, també les nostres dades difereixen dels percentatges dels informants del corpus de l'*Aplec de Rondaies Mallorquines* d'Alcover, en què els contadors representen el 69,5 % i les contadores, el 30,5 % (Gelabert 2017*a*: 97). Tanmateix, pel que fa a la configuració de repertoris, destaca Gelabert (2017*a*: 97) que el pes de les narradores és més important del que sembla a primera vista, ja que destaquen també quant a l'aportació de rondalles llargues i complexes. En canvi, en el repertori aportat per homes, hi destaquen els materials breus, del gènere de les anècdotes, els relats etiològics, els episodis bíblics o de bruixeria i les llegendes. Una situació similar es manifesta en els informants sicilians de Pitrè. Segons indica Sanfilippo (2017: 78-79), tot i que hi ha un predomini numèric d'informants masculins (69 contadors sobre 59 contadores), s'observa en les dones un repertori més extens que en els homes i, com en el cas del corpus alcoverià, també es deu a les fonts femenines l'aportació de la majoria de les rondalles de més extensió i complexitat. És evident que en aquesta comparació s'han confrontat dades procedents de contextos temporals i

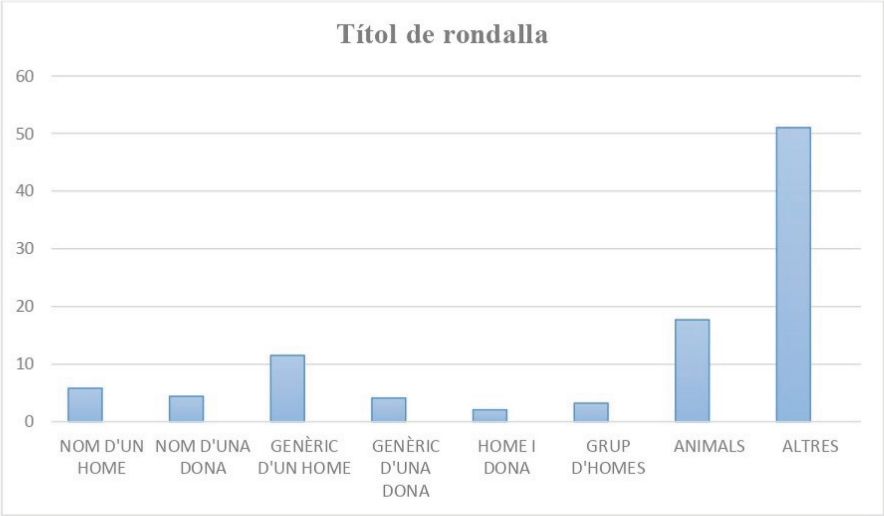
[4] Els còmputs s'han calculat de manera provisional per a fornir les dades d'aquest estudi.

territorials diferents; per tant, caldrà interpretar-ho amb un valor solament orientatiu.

2. La presència de la dona com a personatge en el RT

Es focalitza, ara, l'estudi en l'anàlisi del pes de la dona com a personatge rondallístic a través del corpus de què partim. Seguint el model de Gelabert (2017*a*), es prendran com a punt de referència dos aspectes a partir de la quantificació de les dades fornides pel RT: la presència de la dona en els títols de les rondalles i el grau de protagonisme de la dona en les narracions desenvolupades en les rondalles.

S'ha analitzat en quina mesura tenen importància les dones en els títols de les rondalles a partir de huit ítems possibles, segons si en formava part el nom d'un home, el nom d'una dona, el genèric d'un home, el genèric d'una dona, un home i una dona, un grup d'homes o un animal o animals; es reserven dins l'apartat «altres» els títols que no fan al·lusió als personatges. Els resultats obtinguts poden apreciar-se en el gràfic 2:



Gràfic 2. Títol de rondalla.

Hem comptabilitzat els títols de què teníem constància que eren usats pels narradors i els oients com a recurs per a identificar les rondalles. L'estratègia que es fa servir sol ser la descripció, no a partir del tema de la narració, sinó més habitualment a partir d'un element que es considera destacat. Permet aquesta identificació la figura retòrica de la metonímia o de la sinècdoque (Genette 1987: 78). L'anàlisi revela que en el procés de representació de les rondalles no s'han triat majoritàriament els personatges sinó altres elements, que hem englobat dins la categoria «altres» —en 173 títols, d'un total de 339: el 51,03 %—, que solen ser substantius comuns, en menor grau topònims, o frases formulístiques. Hi ha un percentatge considerable amb noms d'animals, protagonistes o no de les narracions (el 17,69 %). Entre els títols que fan al·lusió als personatges hi ha un predomini

dels referits a homes. Si sumem la representativitat masculina i femenina per separat, observem que el 20,95 % de títols es refereixen a homes (70 casos) i solament el 8,5 % a dones (29 casos). Destaquen en aquest grup els títols formats amb genèrics d'un home (11,50 %), per damunt en importància dels genèrics d'una dona (4,1 %). El mecanisme dels noms comuns supleix la tendència en les rondalles de no presentar els personatges amb elements singularitzants, seguint unes pautes estilístiques (Lüthi 2018: 38-39), com podria ser l'ús de noms propis, que d'altra banda solen ser escassos i sovint estereotipats. Són exemples dels genèrics femenins *Sa xiqueta des sarró* o *Sa muda*. Pel que fa als noms propis, aquest cop les diferències entre els referits a un home o a una dona no són gaire significatives, els percentatges estan en el 5,8 % i el 4,4 %, respectivament. Són més testimonials els altres models: els que donen el mateix protagonisme a un home i a una dona, o els que presenten grups de persones; en aquest darrer cas, en la nostra mostra sempre es documenten homes. Si ho comparem, per exemple, amb el corpus de l'*Aplec* d'Alcover (Gelabert 2017*a*: 114), en aquest cas també hi ha un predomini dels títols que es refereixen a homes, però aquí hi ha una representació major dels títols amb noms propis que amb genèrics, i existeix la possibilitat dels títols amb grups de dones.

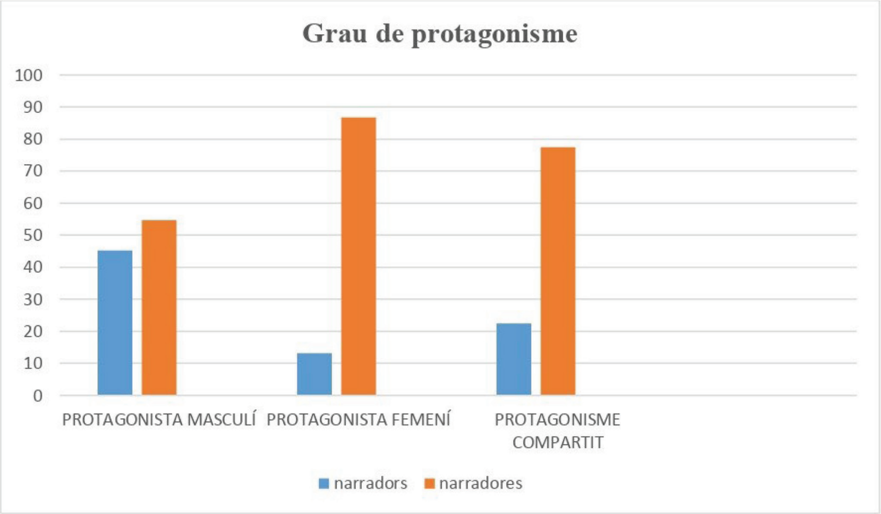
Així mateix, s'ha comptabilitzat la presència de la dona en les rondalles. S'ha fet l'anàlisi sobre un total de 246 versions del RT, que tenien personatges clarament definits pel sexe.[5] Les conclusions mostren que en la majoria de rondalles hi ha un protagonisme absolut dels homes i la dona hi és totalment absent (138 versions: el 56,8 %). Solament la dona és protagonista absoluta en 38 versions (el 15,44 %). Quasi amb la mateixa proporció hi ha les versions en què hi ha un protagonisme compartit entre homes i dones (40 versions: el 16,26 %). Es tracta generalment de versions en què el comportament d'un personatge d'un sexe és qüestionat per un personatge de l'altre sexe, o en què hi ha una alternança d'episodis en què un personatge masculí o femení protagonitzen l'acció. En menor grau, hi ha altres casos en què apareix la dona: com a personatge secundari en l'acció (en 24 versions, el 9,75 %) o com a personatge irrellevant, amb un rol accessori (en 7 versions, el 2,8 %). Si se suma el total de versions en què l'home és protagonista absolut o principal, comprovem que l'home té un paper preponderant en el 69,35 % de les versions.

Les dades en gran mesura coincideixen amb la situació d'altres corpus, per exemple amb el de l'*Aplec* d'Alcover (Gelabert 2017*a*: 224), en què hi ha igualment un predomini dels personatges masculins: el percentatge de versions amb un protagonisme ostentat per homes és similar (el 57,47 %). Això mateix s'esdevé en treballs com els de Desirée Ochoa citats per Gelabert (2017*a*) sobre la literatura infantil, que destaquen la figura predominant de l'home i la major presència de l'experiència masculina.

Tanmateix, les dades que poden resultar més reveladores es refereixen a les preferències en els informants respecte als protagonistes de les rondalles. En efecte, els resultats de l'anàlisi mostren que encara que els protagonistes masculins siguen igualment presents en els repertoris d'homes i de dones, la presència del protagonisme femení és molt significativament major en els repertoris de les dones (en 33 casos, el 86,84 %; per damunt de 5 casos, el 13,15 %). Fins i tot són més

[5] S'hi han exclòs, és clar, les rondalles amb personatges animals, les protagonitzades per una col·lectivitat o les formulístiques.

habituals en els repertoris femenins les versions en què hi ha un cert protagonisme compartit entre homes i dones (en 31 casos, el 77,5 %; per damunt de 9 casos, el 22,5 %), com es veu en el gràfic 3:



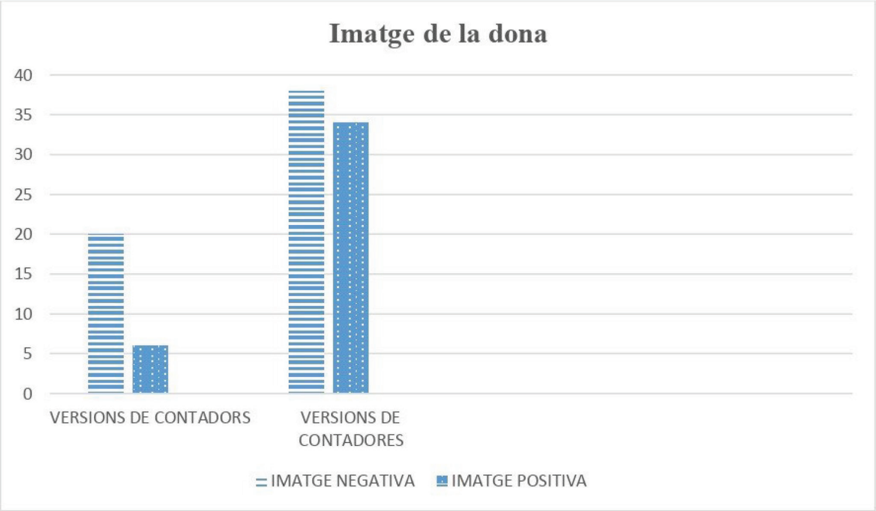
Gràfic 3. Grau de protagonisme.

És clar que l'home és el personatge rondallístic per excel·lència i, com a heroi, l'home és ressaltat en igual mesura pels narradors i les narradores. Però les figures femenines interessen molt més a les narradores, de manera que les heroïnes rondallístiques són personatges quasi exclusius dels repertoris femenins. Fins i tot les històries que mostren els conflictes entre els dos sexes —baldament no deixen sempre en un lloc airós la figura de la dona— o els que valoren la solidaritat entre homes i dones tenen major preferència entre les narradores, amb unes conseqüències sorprenents, com veurem.

3. La visió de la dona a través del RT

D'entrada s'haurà d'advertir que del total de versions estudiades, que són 98, en què hi ha una presència de la dona —com a protagonista, coprotagonista o amb un paper secundari—, hi ha un desequilibri quant als informants, ja que en una proporció major de rondalles són dones, 72, mentre que 26 són homes. Serà interessant de comprovar si aquesta circumstància té efectes sobre la imatge que les rondalles ofereixen de les dones.

En principi, els resultats d'una primera anàlisi ens mostren que en general la visió de la dona en les rondalles sol ser més aviat negativa que positiva, ja que en 58 versions (el 59,18 %) surt mal parada, respecte de 40 (el 40,8 %) en què la protagonista és exaltada. Curiosament, si s'examina la imatge de la dona segons el sexe dels informants de les rondalles (vegeu davall el gràfic 4), hi observem que en les contadores quasi s'equilibren la visió positiva i la negativa de la dona, ja que en el 52,70 % dels casos hi ha una imatge negativa, mentre que en el 47,20 %



Gràfic 4. Imatge de la dona.

és positiva. En canvi, en els contadors hi ha una clara preferència per les històries que donen una imatge negativa de les dones: el 76,92 % de les rondalles contades per homes són d'aquest tipus, molt per damunt del 23,07 % en què es ressalten els valors positius dels personatges femenins.

Un estudi més detallat sobre la visió que les rondalles ofereixen de les dones ens duria a analitzar quines són les virtuts que es ponderen en els personatges rondallístics femenins i, si no n'hi ha, quins els vicis que es condemnen. Per portar a terme aquest estudi ens hem basat en el «sistema de virtuts» que aplica Temporal (2014*a*: 235-337), seguint el tractat *Ètica a Nicòmac* d'Aristòtil, a les rondalles meravelloses, com també fa Gelabert (2017*a*). Aquest sistema s'ajusta en gran mesura també a les rondalles d'enginy o novel·lesques. Per als altres gèneres s'ha tractat de sintetitzar els resultats seguint altres models aplicats a corpus similars, per exemple, Lebarbier (1993). Encara que pareixerà obvi, s'ha d'advertir, però, que els que designem com a «virtut» o «defecte» fan referència al punt de vista de la societat heteropatriarcal en què es generaren les rondalles.

Un primer acostament a l'estudi de la imatge de les dones es podria dur a terme a través dels adjectius qualificatius referits als personatges femenins documentats en les rondalles. És cert que no són les descripcions les seqüències en què es presenten millor les qualitats dels personatges, ja que no formen part de l'estil abstracte de les rondalles les descripcions individualitzades més enllà de la tècnica de l'«appellativo puro e semplice» (Lüthi 2018: 38), per la qual se'ls atorguen ocasionalment uns atributs, sovint estereotipats. Així mateix, cal assenyalar que en les rondalles es distingeixen els adjectius que apareixen en les breus pinzellades descriptives del cos de la narració dels que apareixen en el diàleg, a través de la veu dels personatges. En general en les narracions dels informants de sexe masculí es documenta més la segona possibilitat.

Els adjectius positius aplicats a les dones generalment es refereixen a l'aspecte físic (el més freqüent és *guapa*; altres formes: *polida, vistosa*) i, en menor grau,

altres adjectius es refereixen també a altres vessants de l'aparença (*afinadeta*, *arregladeta*) o a altres qualitats referides al caràcter, en què es destaca la bondat (*obedienta, rebona*), l'afabilitat (*graciosa*), la mansuetud (*màrtila*) o la intel·ligència (*espavilada*). Són més habituals els adjectius despectius. Pel que fa a l'aspecte físic, el qualificatiu més freqüent és *lletja*; ocasionalment referit a persones velles es documenta *sorda* i *xofa* (dialectalisme equivalent a 'mancat d'agilitat'). Pel que fa al caràcter, els qualificatius més documentats fan referència a l'estupidesa (*animal*, *benaventurada*), a l'excessiva credulitat (*beata*) i a l'excessiu refinament (sobretot *senyoreta*; així mateix, *melindrosa*, *malcriada*). En menor grau es troben adjectius referits a altres defectes, com l'arrogància (*soberana*, dialectalisme per 'vanitosa'), l'astúcia (*guilopa*) o el desvergonyiment (*tia tirada*). Eventualment, l'expressió de les qualitats o defectes és reforçada amb fórmules tòpiques que representen recursos retòrics com la metàfora, «era una ascla d'or», o el símil, «guapa com un sol», «més lletja que un pecat».

Tanmateix, el millor retrat dels personatges són les seues accions. Per a una anàlisi del caràcter dels personatges, cal estudiar-ne les accions, ja que les qualitats són «implícites a l'acció dels personatges» (Temporal 2014*a*: 255). Per exemple, en un passatge d'una contarella, l'informant qualificà una determinada acció de la protagonista com a «coses ignorantes de persones velles». La valoració negativa es referia a l'actuació del personatge, que en definia el tarannà; no a l'inrevés. Un altre informant, per ponderar la finor de l'heroïna esmentava la netedat de les seues mans («massa netes les tenia ella»), aplicant l'adjectiu indirectament al personatge, com a resultat d'una manera de procedir.

3.1. Les virtuts

Un element cridaner en els personatges femenins és la freqüència amb què solen aparèixer com a víctimes (en 22 versions) de diverses malvestats, com ara, l'agressivitat verbal o física (per exemple, el maltractament, el segrest, la violació o, fins i tot, l'assassinat), la injustícia, l'abandonament, la malvolença o la mesquinesa. Belmont (2001, 2002) va ressaltar la figura de l'heroïna perseguida en les rondalles meravelloses i d'enginy o novel·lesques, tot i que té un reflex en altres gèneres. Davant aquesta situació, les heroïnes presenten dos tipus d'actituds oposades: la valentia i la paciència (representen 6 i 8 casos, respectivament).

El coratge o la iniciativa de les heroïnes davant les adversitats o les injustícies de què són víctimes destaquen la capacitat de les dones d'encarnar personatges actius en les rondalles. Dins aquesta línia, Oriol (2016: 222), seguint Holbek (1987), fa al·lusió a les «rondalles femenines» com aquelles en què les heroïnes tenen un paper actiu. N'hi ha exemples en què una dona s'exposa a perills per anar a reclamar els seus drets, com ara, davant la situació de ser abandonada pel marit,[6] o renuncia a la comoditat d'una vida resolta però anodina i se'n va de casa per guanyar-se les garrofes,[7] tot i que, en aquest cas, l'heroïna s'haurà de fer passar per home per poder actuar amb tota llibertat. Aquesta situació, habitual en el context de la rondalla, posa en evidència un conflicte a l'hora de presentar un missatge progressista respecte a les capacitats de les dones.[8] Pot donar-se el cas de rondalles

[6] Com veiem en una versió del tipus ATU 425A *Amor i Psique*.
[7] Com veiem en una versió del tipus ATU 514** *El metge de la cort*.
[8] Ens referim, per exemple, als tipus ATU 881*, 882, 883A, 884 o 884B.

on hi ha una alternança d'episodis protagonitzats per un heroi o per una heroïna.[9] En aquest cas, no cal menystenir el seu paper d'«actant» en la rondalla, com ressalten Bru; Oriol (2012: 244), seguint Tenèze (2004): és possible el protagonisme compartit, cosa que no implica per a la dona un rol subsidiari.

Per contra, hi ha també la possibilitat que en les rondalles hi haja un enaltiment de la figura conservadora de la dona submisa i callada, a través de models d'heroïnes que representen la passivitat davant les injustícies de què són víctimes (per exemple, falses acusacions, menyspreu, burles). Explica Belmont (2001: 94) que, seguint el model de la gestació, les dones poden superar durant temps experiències de resistència passiva per a poder aconseguir finalment uns resultats actius, entre els quals hi ha el reconeixement, la victòria davant una situació desfavorable o el restabliment d'un estatus. Un exemple paradigmàtic d'aquest model seria la versió del tipus ATU 712, «Santa Genoveva de Bramante» [*sic*]. De la protagonista, una esposa calumniada, se n'exalten les virtuts de paciència i temprança, ja que accepta una condemna injusta i una vida de privacions, identificada amb la santedat, fins que és reconeguda innocent i recupera la seua identitat d'esposa i comtessa.

Altres virtuts que en menor grau apareixen en les rondalles meravelloses poden ser l'amabilitat, la bondat o la liberalitat, en versions del tipus ATU 480,[10] que s'oposen als defectes de les antagonistes, que representen la imatge arquetípica de l'agressor (iracúndia, malagradositat, dolenteria, avarícia). Aquest contrast de caràcter té un reflex en l'aspecte físic dels personatges: bellesa / lletjor. Així mateix, es documenta la virtut del punt d'honor, que consisteix en un «sentiment de vergonya enfront de les exigències de l'honor» (Temporal 2014*a*: 308), present, com ara, en versions dels tipus ATU 302 i ATU 310,[11] en què les heroïnes, encara que són molt joves, per amor al pare tenen la iniciativa de lliurar-se a l'agressor per salvar-li la vida.

Pel que fa a les contarelles, les virtuts més destacades són l'astúcia (en 6 casos) i la fidelitat (en 3 casos). L'astúcia permet a la dona de triomfar en situacions difícils, perquè sap fer ús de la intel·ligència. Per exemple, aconsegueix de salvar el marit de les conseqüències desavantatjoses d'un tracte amb un agressor,[12] detecta un furt i enganya el lladre,[13] o castiga el violador de les germanes.[14] Es pot considerar com una manifestació, com diu Gelabert (2017*b*: 12-13), de les estratègies ideades per les dones «per poder viure en un món de paràmetres andrògins».

En menor grau es presenta la virtut de la fidelitat. Un cas paradigmàtic pot ser alguna de les versions del tipus ATU 1730,[15] en què la protagonista denuncia al marit un cas d'assetjament sexual; tot i que hi ha versions en què, en canvi, es pretén incidir en la imatge negativa del capellà seductor mostrant precisament una situació d'adulteri.

[9] Com succeeix, per exemple, en les versions del tipus 327A *La caseta de sucre i xocolata*.
[10] ATU 480 *La noia caritativa i la germanastra malcarada*.
[11] ATU 302 *L'ou meravellós*, ATU 310 *Julivertina*.
[12] Com veiem en versions d'ATU 153, rondalla d'animals en què intervenen personatges humans.
[13] Com veiem en una versió del tipus 1624E* *Esmolar el ganivet* (Aarne; Thompson 1961).
[14] Com veiem en una versió de la variant *b* del subtipus 1739*C *El vedell mama del capellà* proposat per Cardigos; Correia (2015).
[15] ATU 1730 *El seductor castigat*.

Es documenten sovint divergències a l'hora de presentar com a heroïnes determinats personatges femenins. Com ara, en dos versions del tipus C-009 (RondCat), en què s'observa que mentre en Gascó (1999: 139-140) la protagonista apareix com «La masovera poreguita», en la nostra localitat de recerca, en canvi, la protagonista és lloada pel seu coratge en haver-se enfrontat a una colla de roders valent-se de l'astúcia, en un relat amb el format de succeït (Oriol 2002: 80). O, per exemple, crida també l'atenció la diferència quant a la identitat del personatge que protagonitza la història ja esmentada del violador que és castigat: en la versió del RT és una figura femenina qui pren la iniciativa d'actuar contra el violador; en canvi, en altres versions (com ara, en Lorenzo 1997: 191-194), qui ostenta el paper de venjador és un personatge masculí, mentre que les dones són només víctimes. Es posa, així, de manifest una característica de la narrativa oral: la variabilitat de les versions, que s'adapten als gustos dels narradors i als diferents contextos socials, com indicà Oriol (2016: 235).

Un aspecte relacionat amb la imatge sexista de la dona és la possibilitat que una agressió puga ser mostrada com un recurs humorístic. Per exemple, una violació pot ser tractada jocosament com a resultat d'una confusió lingüística[16] o un matricidi pot aparèixer de manera desdramatitzada.[17] Curiosament, entre els informants d'aquestes versions hi ha també dones; potser aquest fet explica que en una de les versions es presente un final moralitzant amb una reparació del delicte mitjançant el matrimoni.

Un altre aspecte relacionat amb la figura de les heroïnes perseguides, que ja havíem anticipat, és el tema de la major implicació emocional dels informants femenins en la narració d'aquesta classe de rondalles. S'ha documentat en alguna de les contadores la possibilitat d'enunciar seqüències en què es produeix un desdoblament del jo del narrador en els personatges, molt pròxim al recurs literari de l'estil indirecte lliure (Lavinio 1993: 100-101). Es tracta de seqüències narrades que formalment s'acosten a les seqüències dialogades, en què les narradores s'identifiquen amb els personatges, n'adopten la veu i arriben a comunicar sentiments diversos. Deduïm que aquest exercici potser ocasionalment devia tenir un valor terapèutic, al marge de les anàlisis psicoanalítiques de les rondalles, atenent que les narradores en algun cas visqueren en la pròpia pell unes experiències vitals molt similars a les de les heroïnes. Entre les vivències a què ens podem referir hi ha, per exemple, la separació conjugal per circumstàncies externes al matrimoni (exili, emigració) i el retrobament amb el marit després d'un període extens de temps, l'orfandat o les expectatives vitals frustrades pel context patriarcal en què visqueren, que marginà les dones a uns rols molt definits i no els reconegué plenament les capacitats.

3.2. Els defectes

Presentarem classificats per gèneres rondallístics els presumptes defectes documentats en les rondalles. En les rondalles meravelloses, no s'hi destaca en gaires casos una heroïna pels seus defectes. Tanmateix, hi ha exemples de mancança de

[16] Com veiem en versions d'ATU 1545 *El noi de molts noms* o ATU 1563 «*¿Totes dues?*».
[17] Com veiem en una versió del tipus 2037 *Els tres fadrins digodins* (Aarne; Thompson 1961).

punt d'honor (Temporal 2014*a*: 310), per incompliment d'un compromís.[18] En diversos casos (6) es documenten actuacions per negligència.[19]

En unes quantes rondalles d'enginy o novel·lesques (4) s'assenyala el defecte de l'orgull en les protagonistes.[20] En part, representen la figura de la «jove rebel» (Bru; Oriol 2012: 243), que presenta la cara oposada a l'ideal patriarcal de la dona submisa, que s'oposa a les imposicions matrimonials.

Com assenyala Lebarbier (1993: 239-242), les contarelles representen una imatge molt estereotipada de la dona, amb uns objectius diversos. En uns casos, solament es pretén provocar la rialla; en altres, en canvi, s'ofereix també un missatge moralitzant amb l'atribució d'uns defectes que rarament es retreuen als homes, si no és a través de personatges estereotipats que representen l'alteritat, la marginalitat, o amb la figura caricaturesca del capellà. Per tant, no cal amagar el contingut sexista d'una part dels contes, en què se subratllen estereotips femenins negatius.

En la nostra mostra els defectes més documentats són l'estupidesa, el desvergonyiment i la infidelitat, amb 10 casos cada un. En segon lloc es presenta la peresa (amb 4 casos). Hi ha de manera testimonial altres defectes: la falsedat (3), la indocilitat (2), la brutesa (2) o la mesquinesa (1).

L'estupidesa és un recurs humorístic tòpic que no pot considerar-se característic de les dones, ja que igualment és atribuït a personatges masculins o a determinades col·lectivitats. En el nostre recull, per exemple, hi ha històries que presenten dones que destaquen per la ignorància (no saben fer determinades tasques o creuen que els animals parlen), la manca d'intel·ligència (interpreten literalment els missatges) o la credulitat (es pensen que les imatges religioses els parlen).

La figura de la dona libidinosa enllaça en bona mesura amb la imatge negativa que en la narrativa popular es té de la dona que demostra interès pel sexe havent sobrepassat una determinada edat (Bru; Oriol 2012: 249-250). Són habituals, per exemple, les contarelles en què una dona devota demana marit a una imatge religiosa.[21] Destaquem la figura de la vella desvergonyida que superposa l'interès econòmic a la decència, en cometre incest, en una versió força similar al conte núm. CXLIII que hi ha al *Facetiarum liber* de Poggio Bracciolini (1978: 110-111).

Uns quants vicis estan vinculats a la dona casada i representen models negatius del rol tradicional d'esposa, com la infidelitat, més o menys explícita, segons les versions;[22] la peresa davant les tasques domèstiques;[23] la desobediència al marit

[18] En versions del tipus *440 *El gripau i la rentadora* (Cardigos; Correia 2015). També en versions d'ATU 851 *La princesa que no sap l'endevinalla*.
[19] En versions d'ATU 310 *Julivertina*, ATU 425E *El príncep encantat canta una cançó de bressol* o 451B *Els germans bous* (Camarena; Chevalier 1995).
[20] En versions de 850* *El captaire murri* (Camarena; Chevalier 2003) i d'ATU 900 *La princesa orgullosa*.
[21] Com ara, en versions d'ATU 1476A *La vella acaserada* i 1829B* *Un home actua com una imatge religiosa per entrar en un convent* (Aarne; Thompson 1961).
[22] Com ara, en versions d'ATU 1360C *La penitència a Roma*, *1424 *El marit burlat* (Boggs 1930) i ATU 1730 *El seductor castigat*.
[23] En versions d'ATU 1370 *La muller mandrosa*.

o la imposició de la voluntat pròpia,[24] o la falsedat, simulant una estima desmesurada pel marit.[25]

Diversos aspectes negatius configuren la imatge grotesca de la dona vella, com ara un defecte físic, la sordesa, que provoca situacions de malentesos,[26] o la brutor, present en contarelles en què s'explota la sensació de fàstic com a recurs humorístic.[27]

El contingut moralitzant de les contarelles es fa explícit a través de l'element del càstig per a les actuacions que es presenten com a infraccions. Fins i tot per a l'estupidesa es mostra, en algunes versions, l'abandonament de l'esposa, però es tracta aquí d'una situació provisional, fins que el protagonista descobreix que es tracta d'un defecte força estès.[28] Per a la infidelitat, en unes quantes versions es presenten càstigs físics (bastonades, cremades). Per a l'orgull o per a la peresa, se sotmet la protagonista a una instrucció exemplar, que a voltes provoca els efectes contraris (humiliació, fam). El marit representa en les contarelles el restabliment de l'ordre, ja que és l'executor del càstig, sovint ajudat d'un tercer (Lebarbier 1993: 242). En rondalles d'altres gèneres, aquesta figura sol ser el pare o el futur marit.

Lebarbier (1993: 245) observà que les versions masculines del corpus que estudià oferien més detalls de les transgressions de les dones i en mostraven amb més virulència les punicions. Considerava que els narradors masculins expressaven amb la rondalla el temor al trencament de l'equilibri damunt el qual se sostenia la societat patriarcal, basat en una distribució precisa de rols entre homes i dones.

No tenim dades per confirmar que en la mostra de rondalles que hem analitzat es reprodueixen les mateixes coordenades. Podem afirmar, tanmateix, que en els repertoris de les contadores apareixen, igualment que en els dels contadors, històries de dones que són corregides severament per la seua conducta. És veritat que hi ha versions femenines que ometen el càstig de la dona i focalitzen la punició en el seductor, que s'assenyala com el veritable culpable. Fins i tot presenten contarelles en què la dona transgressora es mostra victoriosa. Un exemple representatiu n'és una versió del tipus *1424 (Boggs 1930), en què l'heroïna confessa al marit la infidelitat en una situació que sembla una renyina a l'amant. Òbviament, aquest no és el tipus de relats amb què s'alliçonaven les dones joves en els valors del sistema patriarcal. La informant ens confirmà que l'aprengué, sent petita, «furtivament» d'una reunió de dones adultes. Cal considerar-lo com a part d'un tipus de repertori que, sense qüestionar l'ordre establert, en mostra una versió jocosa, amb una intenció alleujadora de la pressió que el sistema exerceix.

4. Conclusions

La primera conclusió que s'ha de destacar de l'anàlisi de la figura de la dona a través del corpus rondallístic de Tàrbena és la gran contribució de les dones en la transmissió oral de les rondalles: no solament hi ha una participació major

[24] En versions dels tipus 901D *El pagament anticipat per compondre ossos* (Camarena; Chevalier 2003) i ATU 1375 *¿Qui mana més que la muller?*.
[25] En versions d'ATU 1354 *La mort i el matrimoni vell* o 1940*E *El plany ambigu de la vídua* (Boggs 1930).
[26] En variants d'ATU 1230** *Censurada per anar amb el cap descobert*.
[27] En versions d'ATU 1578A* *Beure o menjar amb fàstic*.
[28] En versions d'ATU 1384 *El marit busca tres persones tan beneites com la seua esposa*.

d'informants de sexe femení, sinó que les dones, quantitativament, aporten més versions rondallístiques. Per altra banda, les dones també destaquen qualitativament per ser els narradors amb les majors dots comunicatives i per presentar els repertoris més variats. És important remarcar que les dones destaquen també pel que fa a l'estil narratiu i per presentar una major implicació emocional a l'hora de contar contes. Tanmateix, no hi ha hagut sempre un reconeixement d'aquestes habilitats femenines, generalment desenvolupades en àmbit domèstic i relacionades amb el seu rol de criar els fills i tenir-ne cura.

Tot i que, en general, en el corpus el gènere més ben representat és la contarella, en els repertoris femenins destaca la representació dels diversos gèneres rondallístics, a banda de les contarelles; mentre que en els repertoris masculins hi sol haver una major especialització en la contarella. Per tant, gèneres com la rondalla meravellosa o la de fórmula es documenten majorment en els repertoris femenins, d'aquí que es puga parlar que les dones són les majors transmissores dels textos que tenen una complexitat estructural i una extensió i durada més grans. La preferència per aquests gèneres no és fortuïta, pot obeir a factors com els gustos o les aptituds personals o a una major pràctica. Cal reconèixer aquesta contribució, considerant el desprestigi que, generalment, ha acompanyat en el context estudiat els relats amb un component meravellós o una estructura reiterativa.

Pel que fa a la presència de les dones en les rondalles del corpus estudiat, els resultats de l'anàlisi mostren que en la majoria de versions hi ha un protagonisme absolut dels homes (el 56,8 %). Solament la dona té un protagonisme absolut en el 15,44 %, quasi coincidint amb els casos en què té un protagonisme compartit (el 16,26 %). Aquesta proporció es reflecteix en la major presència de l'home en els títols de les rondalles.

Tot i que es documenten igualment els protagonistes masculins en els repertoris masculins i femenins, la major presència de les versions amb protagonistes femenins és una característica dels repertoris de les dones. També són més habituals en els repertoris femenins les versions amb un protagonisme compartit.

Quant a la visió de la dona, s'observa que en les rondalles la imatge sol ser més negativa que positiva. Però cal fer la matisació que, mentre que en els repertoris dels informants femenins s'equilibren la visió positiva i la negativa de la dona, en els dels informants masculins s'observa una preferència per les històries que donen una imatge negativa de la dona.

Podem afirmar que les dones com a narradores manifesten una postura ambivalent davant l'assumpció dels rols que els ha assignat la societat. Per una banda, són transmissores, tant com l'home, dels valors patriarcals a través de les rondalles, en incorporar en les seus repertoris relats en què les dones són castigades per les seues mancances davant les expectatives que la societat tradicional té del model d'una bona dona (infidelitat, peresa, desvergonyiment, falsedat, rebel·lia) o són exaltades perquè assumeixen un rol passiu (resignació, obediència). Però, a diferència dels informants masculins, les narradores ofereixen també una alternativa a aquest model patriarcal, remarcant els valors positius femenins a través de rondalles en què les dones són protagonistes, tenen un paper actiu i resolutiu i encarnen virtuts, com ara, el coratge, la responsabilitat o la intel·ligència, per poder superar situacions dificultoses.

5. Referències bibliogràfiques

AARNE, Antti; Stith THOMPSON (1961): *The types of the folktale. A classification and bibliography*. Helsinki: Academia Scentiarum Fennica.

BELMONT, Nicole (2001): «Filles persécutées, filles mutilées, femmes bannies». Dins Bianca LECHEVALIER; Helène SYBERTZ (dirs.): *Les contes et le psychanalyse*. Cerisy: Éditions in Press. Explorations psychanalytiques, p. 85-94.

BELMONT, Nicole (2002): «Silence, mutisme et discrétion: l'itinéraire structurant des figures féminines dans les conte». Dins André PETITAT (dir.): *Contes: l'universel et le singulier*. Lausanne: Payot. Sciences humaines, p. 177-186.

BERNAT, Margalida (2001): «Si és nina, una filoa; si és nin, una espasa. Una lectura del femení a l'Aplec de Rondaies Mallorquines». *Randa* núm. 46: 105-130.

BOGGS, Ralph S. (1930): *Index of Spanish Folktales*. Chicago: The University of Chicago.

BRU, Josiane; Carme ORIOL (2012): «Pour une typologie des figures féminines des récits oraux traditionnels». Dins Camiño NOIA (ed.): *Imaxes de muller: representacion da feminidade en mitos, contos e lendas*. Vigo: Universidade de Vigo, p. 239-261.

CAMARENA, Julio; Maxime CHEVALIER (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos.

CAMARENA, Julio; Maxime CHEVALIER (2003): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos-novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

CARDIGOS, Isabel D.; Paulo J. CORREIA (2015): *Catálogo dos contos tradicionais portugueses*, 2 vols. Faro: Universidade do Algarve/Edições Afrontamento.

DIÉGUEZ, M. Àngels *et alii* (1999): *Rondalles de la Marina*. Altea: Caixaltea/APA IBM Altea.

FABRE, Daniel; Jacques LACROIX (1974): *La tradition orale du conte occitan. Les Pyrénées Audoises*, vol. 1. Paris: PUF.

GASCÓ, Francesc (1999): *Rondalles de la Vall d'Albaida i l'Alcoià*. Ontinyent: Ajuntament d'Ontinyent/Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida.

GASCÓ, Francesc (2011): *Rondalles de Beneixama*. Alzira: Germania.

GELABERT, M. Magdalena (2017*a*): «La figura de la dona a l'*Aplec de rondaies mallorquines* d'Antoni M. Alcover». Tesi doctoral. Universitat de les Illes Balears.

GELABERT, M. Magdalena (2017*b*): «El tractament de la dona com a pensadora en l'*Aplec de rondaies mallorquines* d'Antoni M. Alcover». *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature* núm. 6: 75-96. DOI: https://doi.org/10.17345/elop201711-26.

GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

HOLBEK, Bengt (1987): *Interpretation of fairy tales: Danish folklore in a European petrspective*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

JASON, Heda (1977): *Ethnopoetry. Form, content, function*. Bonn: Linguistica Biblica Bonn.

LAVINIO, Cristina (1993): *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*. Firenze: La Nuova Italia.

LEBARBIER, Micheline (1993): «La jeune fille sagace. Contes facétieux roumains». *Cahiers de Littérature Orale* núm. 34: 239-255.

LORENZO, Antonio (1997): *Cuentos anticlericales de tradición oral*. Valladolid: Ámbito.

LÜTHI, Max (2018) (1947): *La fiaba popolare europea*. Milano: Mursia.

MARIOTTI, Martine (1990): *Marie Nicolas, Conteuse en Champsaur*. Ais de Provença: Édisud/CNRS.

MONJO, Joan-Lluís (2022): *El patrimoni rondallístic de Tàrbena (Marina Baixa). Recopilació, classificació i estudi*. Tesi doctoral. Universitat d'Alacant.

ORIOL, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Valls: Cossetània.

ORIOL, Carme (2016): *Estudis de literatura popular. Història i mètodes*. Barcelona / Palma: Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

POGGIO BRACCIOLINI, Giovanni F. (1978): *Llibre de facècies*. Palma: Moll.

RondCat: cercador de la rondalla catalana. Arxiu de Folklore. Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili <http://rondcat.arxiudefolklore.cat/> [data de consulta: novembre de 2023]

SÁNDOR, István (1967): «The dramaturgy of tale-telling». *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae* núm. 16: 305-338.

SANFILIPPO, Marina (2017): «*'Nca, Signuri, si riccunta di Agatuzza*: Agata Messia y otras narradoras sicilianas en las recopilaciones de Giuseppe Pitrè». *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature* núm. 6: 75-96. DOI: https://doi.org/10.17345/elop201775-96.

TEMPORAL, Josep (2014*a*): *Rondalla meravellosa i filosofia. Una fonamentació antropologètica*. Manacor: Món de llibres.

TEMPORAL, Josep (2014*b*): «Notes programàtiques per a una valoració pedagògica de l'heroïna de la rondalla meravellosa». Dins Alexandre BATALLER; Margalida COLL (eds.): *Literatura oral i educació. Simbiosi i complicitats*. Barcelona: Grup d'Estudis Etnopoètics/Arxiu de Tradicions de l'Alguer, p. 177-186.

TENÈZE, Marie-Louise (2004): *Les contes merveilleux français, étude de leurs organisations narratives*. Paris: Maisonneuve et Larose.

UTHER, Hans-Jörg (2011): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, 3 vols. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

VALRIU, Caterina (2008*a*): *Paraula viva. Articles sobre literatura oral*. Barcelona/Palma: Universitat de les Illes Balears/Institut d'Estudis Baleàrics/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

VALRIU, Caterina (2008*b*): «N'Espirafocs i Maria Entaulada: dues heroïnes entre Mallorca i l'Alguer». Dins Joan BORJA; Joan ARMANGUÉ (eds.): *Folklore i Romanticisme. Els estudis etnopoètics de la Renaixença*. Dolianova: Grafica del Parteolla, p. 99-107.

VERDÚ, Jordi R. (2001): *A la vora de la llar*. Alcoi: Marfil.

Verdú, Jordi R. (2006): *Una nit prop del foc*. Alcoi: Marfil.

Verdú, Jordi R. (2014): *Això era una volta*... Catarroja: Perifèric.

Verdú, Jordi R. (2015): *El buscador de contes*. Alzira: Bromera.

Verdú, Jordi R. (2017): *I conte contat*... Catarroja: Perifèric.

Verdú, Jordi R. (2018): *Contalles de iaios i iaies.* Picanya: El Bullent.

Verdú, Jordi R. (2020): *Contes a la fresca.* Altea: Aila.

Villalba, Laura (2014): «Adelaida Ferré i Gomis, folklorista. Edició. Catalogació i estudi del seu corpus rondallístic». Tesi doctoral, Universitat Rovira i Virgili.

Les dones del Grup de Folkloristes de Ripoll

Rut Nolla Bertran
Universitat Rovira i Virgili
rutnolla@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-3031-0691

Resum
És força coneguda la tasca dels homes del Grup de Folkloristes de Ripoll. Tanmateix, la contribució de les dones del grup no s'ha investigat, malgrat l'extensa recollida de material folklòric que dugueren a terme durant el primer terç del segle XX. *A partir de l'inventari d'Oriol Beltran (2005), s'han identificat tretze dones del Grup de Folkloristes de Ripoll, de les quals s'han quantificat i classificat les publicacions de mostres de folklore en la premsa local. S'ha elaborat un esbós biogràfic de les cinc folkloristes que van recollir rondalles i llegendes: Carme Canal, Florentina Casas, Genoveva Dachs, Núria Roquer i Joaquima Santamaria. A manera d'exemple, s'ha comentat una rondalla de Genoveva Dachs. Aquest estudi posa en valor el paper de les dones dins del Grup de Folkloristes de Ripoll, fonamentals en la preservació del llegat de la literatura popular ripollesa. No obstant això, calen noves investigacions per aprofundir en la magnitud i la qualitat de la seva tasca.*

Paraules clau
Grup de Folkloristes de Ripoll; dones; rondalles; llegendes; premsa ripollesa

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 13, 2024, 83–103 | DOI: 10.17345/elop20243886
ISSN: 2014-7996 | https://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract

The work done by the male members of the Group of Folklorists of Ripoll is well known. However, no research has been done into the contribution made by women to folklore collections in the first third of the 20th century, despite it being quite considerable. Using Oriol Beltran's (2005) inventory, this study identifies thirteen women from the Group of Folklorists of Ripoll and quantifies and classifies their folkloric publications in the local press. It also provides a draft biography of the five women who collected folktales and legends: Carme Canal, Florentina Casas, Genoveva Dachs, Núria Roquer and Joaquima Santamaria. By way of example, a folktale collected by Genoveva Dachs is analysed. The study highlights the importance of the women in the Group of Folklorists of Ripoll, who were indispensable in preserving the folk literature of Ripoll. Nevertheless, further research is needed in order to study the magnitude and the quality of their work in greater depth.

Keywords

Group of Folklorists of Ripoll; women; folktales; legends; press of Ripoll

Rebut: 31/01/2023 | Acceptat: 23/02/2023

1. Introducció i contextualització

El Grup de Folkloristes de Ripoll (GFR) es consolidà al voltant dels anys vint del segle XX. Una de les primeres referències escrites que se'n troben és del 12 de gener de 1922 (Crivillé; Juan 1992: 48). En una conferència a la Universitat Autònoma de Barcelona, Rossend Serra i Pagès afirmava: «Jo sé de la comarca ripollesa, qu'un grup de folkloristes, patriotes i entusiastes, tot just comencen y tenen reunides prop de 500 cançons anotades en un perímetre de pochs kilòmetres» (Serra 1926: 63). Amb aquestes paraules, pronunciades en la inauguració d'un curs de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore, s'iniciava la difusió de la tasca d'aquests ripollesos que començaven a engendrar el *Cançoner del Ripollès*.

Aquest cançoner, impulsat pel folklorista Rossend Serra i Pagès (Barcelona, 1863-1929), responia a la metodologia de treball per comarques que defensava Serra, en què s'havia d'anar recollint el material comarca per comarca i s'havia de motivar la mateixa gent del territori perquè hi col·laborés informant i recollint material (Roma 2018: 99). El folklorista optà pel Ripollès com a comarca en què posar a prova aquesta metodologia, que volia aplicar arreu de Catalunya, per la facilitat i la proximitat que tenia amb la zona i la seva gent. Hi tenia família i amics i, durant un temps, era molt ben rebut a Ripoll, si bé és cert que, en un punt de la seva vida, algunes enemistats van fer que es desvinculés més d'aquesta comarca (Juan 2011: 66). L'estiu de 1908 la premsa de la vila rebia amb entusiasme que hi anés a estiuejar, cosa que feia sovint amb la seva filla Doloretes Serra Font: «Durant la semana han acabat d'arribar la major part de familias que acostumen a passar l'istiu entre nosaltres. Recordem [...] nostre infadigable col-laborador D- Rossend Serra. Benvinguts y que'ls probi forsa» ([s. n.] 1908: 6).

Serra i Pagès, doncs, disposava de familiars i parents llunyans ripollesos, entre els quals destacà el folklorista Tomàs Raguer i Fossas (Ripoll, 1861-1946), cosí, membre del GFR que s'encarregà d'organitzar la feina de recollida per al *Cançoner del Ripollès*, seguint els preceptes de Serra. Així, cal valorar la transcendència del Grup de Folkloristes de Ripoll, exemple excel·lent d'un projecte de recol·lecció del folklore d'un indret impulsat des de les entranyes del mateix territori; projecte que divergia de la metodologia de Rafael Patxot i Jubert amb l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, en què la recollida es basà en missions de recerca en què els mateixos investigadors es desplaçaven arreu del territori català (Roma 2018: 98-99).

A l'hora d'analitzar la realitat del grup, cal tenir ben present que era de caràcter obert. En funció de la temporada, comptava amb uns participants o uns altres: els col·laboradors eren diversos i cadascú s'implicava en la tasca en la mesura que les circumstàncies laborals i familiars li ho permetien. A més, també hi influïa l'interès personal que hi tenia cada folklorista. Així, hi havia membres amb menys responsabilitats i d'altres que van tenir més ressò.

D'aquest segon grup més conegut se'n podrien destacar Tomàs Raguer –principal organitzador de les feines conjuntament amb Rossend Serra–, Josep Maideu, Ramir Mirapeix, Zenó Puig, Damià Torrents, Lluís Vaquer i Salvador Vilarrasa.[1] És important destacar que, tenint en compte que la principal iniciativa que

[1] Per a més informació sobre els homes col·laboradors del grup, vegeu Crivillé, Juan (1992); Juan (2011), i Palau, Roma, Villalba (2018: 65-66).

Imatge 1. Cinc membres del Grup de Folkloristes de Ripoll, el 1927, en una sortida a Coll de Vallespirans. D'esquerra a dreta: Tomàs Raguer, Ramir Mirapeix, Joaquim Maynou, Josep Ferrer i Mn. Josep Vaquer (Crivillé; Juan 1992: 51).

desenvoluparen fou el *Cançoner del Ripollès*, al grup hi havia membres amb coneixements musicals elevats, essencials per a la recollida de cançons.

A banda d'aquesta iniciativa del *Cançoner* —que quedà interrompuda per motius encara no gaire clars—, una altra de les seves activitats destacables fou la creació de la revista *Scriptorium*, en què es feu una gran difusió del folklore local. També, en la trajectòria del grup, convé destacar la creació del Museu Folklòric de Sant Pere de Ripoll, avui dia Museu Etnogràfic de Ripoll. Als interessos del grup per la música, la literatura popular i, per extensió, la cultura popular en general, s'hi afegia la vinculació amb el moviment excursionista, no tan sols habitual durant el període romàntic del folklore, sinó també fins als anys vint del segle XX (Samper 2018: 15). Tant és així que una part considerable de les poques fotografies conservades de membres del GFR són de sortides i excursions.

2. Les dones del Grup de Folkloristes de Ripoll

Havent fet una panoràmica general sobre el Grup de Folkloristes de Ripoll, cal subratllar com és prou (re)coneguda la tasca dels homes d'aquest grup, que, si més no fins avui dia, s'ha tingut força en consideració en el món acadèmic. Tanmateix, la contribució de les dones del GFR no s'ha investigat amb la mateixa profunditat. A excepció de noms com Núria Roquer o Joaquima Santamaria, no s'ha fet cap mena de ressò sobre la tasca que van dur a terme les folkloristes, de les quals, en diversos casos, ni tan sols se'n coneixien els noms.

Entre aquestes dones anònimes, les més afortunades —més enllà de les dues ja esmentades—, com ara Margarida Vilarrasa, apareixen en diferents publicacions de referència sobre el tema;[2] nogensmenys, fins ara no s'ha aprofundit en les seves figures. Davant d'aquest biaix de gènere en l'estudi biogràfic dels membres del GFR, així com del material que van recollir, s'ha considerat essencial recuperar els treballs de

[2] Vegeu, per exemple, Beltran (2005: 245-252) i Palau, Roma, Villalba (2018: 66).

les dones del grup i intentar trobar respostes sobre qui eren, a què es dedicaven i què les animava a dedicar el seu temps a la recollida i la publicació de material folklòric.

D'entrada, a l'hora de referir-se a les folkloristes de Ripoll, cal tenir present que el seu paper com a dones, no tan sols com a informants, sinó també com a recollectores de mostres de folklore, no és cap *rara avis* en el període històric en què se situa el GFR. En el primer terç del segle XX, les dones ja començaven a participar en l'estudi del folklore. En paral·lel al nucli de Ripoll, hi hagué també les folkloristes alumnes de Serra i Pagès a l'Escola d'Institutrius i Altres Carreres per a la Dona, de Barcelona. Dones com Maria Baldó, Adelaida Ferré, Sara Llorens o Joana Vidal, entre moltes altres d'aquestes alumnes, són també clau en la història del folklore català.[3] Per tant, encara que majoritàriament les dones eren informants de material folklòric, en aquesta etapa, algunes —principalment d'origen benestant— ja participaven activament en la recollida de folklore: «L'estudi del folklore era una tasca del tot adient i *femenina*» (Palau 2014: 86). És aquest el context en què emergeixen les folkloristes de Ripoll.

Les dones del Grup de Folkloristes de Ripoll, en conjunt, van dur a terme una extensa tasca de recollida i de difusió de mostres de folklore que, tot i ser igual de meritosa que la dels homes, ha restat a l'ombra, en els estudis de folklore, durant, aproximadament, un segle. Igual que en el cas dels altres membres, tenint en compte el caràcter obert del grup, és difícil definir qui n'era membre com a tal i qui no. En conseqüència, partint de l'inventari d'Oriol Beltran (2005: 245-255) sobre el GFR en la premsa local, s'ha optat per considerar una dona membre del grup sempre que fes alguna publicació folklòrica en una de les principals revistes locals vinculades al GFR, és a dir, a *El Catllar* (1920-1923), a *El Puigmal* (1907-1912) i/o a *Scriptorium* (1923-1936). Les tretze dones que compleixen aquest requisit i que, per tant, poden definir-se com a membres del GFR, són: Maria dels Dolors Bonet i Llach, Carme Canal [i Font],[4] Montserrat Casanova, Florentina Casas [i Consuelo], Genoveva Dachs i Vilalta, Dolors Fornés, Concepció Llach i Cambó, Emèlia Maideu i Auguet, Maria Muntadas, Núria Roquer i Camprodon, Joaquima Santamaria i Ventura, Montserrat Vilarrasa i Roquer, i Margarida Vilarrasa i Vall.

Val a dir que aquesta no és una llista exclusiva ni definitiva, perquè, amb alta probabilitat, hi podria haver més figures femenines amagades rere inicials o pseudònims.[5]

[3] Per aprofundir en aquest grup de dones paral·lel, vegeu altres publicacions, com Palau (2014). La relació del mestre amb les alumnes es pot resseguir a través de la seva correspondència, que compta amb cartes de fins a vint-i-dues folkloristes d'aquest grup de l'escola barcelonina. Algunes d'elles, a més, també s'estudien amb més detall a Palau (2012); Palau, Villalba (2018: 76-87), i Villalba (2019), per posar-ne alguns exemples.

[4] Els cognoms indicats entre claudàtors són els que apareixen en la premsa local de les mateixes dates que les folkloristes publicaren les mostres de folklore, si bé elles no firmaven amb el seu segon cognom i, malgrat les elevades probabilitats, de moment, no es tenen prou evidències per assegurar que aquests cognoms fossin els seus.

[5] Per exemple, en el cas de la folklorista Concepció Llach i Cambó, només signava els materials que publicava com a C. Llach de Bonet. Aquesta forma, habitual en l'època, la utilitzaven diverses folkloristes del grup: quan una dona havia contret matrimoni, signava amb el seu primer cognom i, a continuació, amb el primer del seu marit, precedit de la preposició «de». És, doncs, a partir de la figura del fill de Llach, el prevere Ramon Bonet (Crivillé; Llagostera 2007), i la del seu marit, l'impressor i llibreter Llorenç Bonet i Batlle, que s'ha pogut esbrinar la identitat i el context familiar de la folklorista, així com el de la seva filla Dolors (Lola) Bonet. Hi ha altres casos, però, en què només signaven amb la inicial del nom i el cognom o bé amb la inicial del nom i del cognom, fet que en dificulta molt més la identificació.

Imatge 2. La família Bonet i Llach a Alp. D'esquerra a dreta, Maria dels Dolors Bonet i Concepció Llach són, respectivament, la segona i la tercera dona (Crivillé; Llagostera 2007: 27).

En qualsevol cas, tal com succeeix amb els homes del GFR, les dones també pertanyien a diferents generacions i hi havia parentius entre algunes de les folkloristes, de manera que, més enllà de l'interès personal de cadascuna, un dels impulsos —no necessàriament l'únic— que les animava a ser partíceps dels projectes del GFR era el compromís familiar amb la cultura ripollesa. Les folkloristes condicionades per aquest factor eren Maria dels Dolors Bonet, Concepció Llach, Emèlia Maideu, Núria Roquer, Montserrat Vilarrasa i Margarida Vilarrasa. Totes elles pertanyien a famílies establertes a Ripoll que formaven part del motor cultural de la vila, un motor que, tal com s'ha dit, promovia iniciatives com ara la creació de revistes locals amb l'objectiu de preservar el llegat folklòric i cultural de Ripoll. Les publicacions de les folkloristes demostren que els interessos temàtics que tenien aquestes famílies eren ben diversos: a banda de la literatura oral, els atreien altres aspectes culturals, com ara els costums relacionats amb el cicle vital o les pràctiques religioses (Beltran 2005: 10).

Imatge 3. Fotografia de Montserrat Vilarrasa, conservada en les seves memòries *Recordances 1860-1942* (Vilarrasa i Roquer 1993).

Les folkloristes de famílies que vivien a la vila formaven part de tres nuclis familiars diferents: Concepció Llach i Maria dels Dolors Bonet eren, respectivament, dona i filla de l'impressor Llorenç Bonet i Batlle (Crivillé; Llagostera 2007: 24) —impressor de les revistes *El Puigmal*, *Full Parroquial de Ripoll* (1910-1936) i *La Veu Comarcal* (1914-1916)— i tenien un parentiu llunyà amb el conegut polític catalanista Francesc Cambó i Batlle (Crivillé; Llagostera 2007: 22). Així mateix, Núria Roquer, Margarida Vilarrasa i Montserrat Vilarrasa eren dona, germana i filla d'un dels folkloristes més actius del GFR, Salvador Vilarrasa i Vall.

Emèlia Maideu i Auguet, per la seva part, pertanyia a una altra de les grans famílies d'impressors ripollesos del moment, la dels Maideu. Filla del sastre Joan Maideu i de Mercè Auguet ([s. n.] 1929*a*: 1), tenia, com a mínim, cinc germans més, entre els quals hi havia Daniel Maideu —director, propietari i impressor de la revista *Scriptorium*—, també col·lector de mostres folklòriques, i Josep Maideu, prevere amb coneixements musicals i figura cabdal en l'organització del GFR (Crivillé; Juan 1992: 49). Fet i fet, sense la implicació d'aquestes famílies en la cultura de la vila —a més del folklore, diversos membres també tenien un interès notable per la música—, el llegat cultural ripollès que ha perviscut fins avui dia no seria el mateix.

D'altra banda, una de les incògnites més importants al voltant de les folkloristes de Ripoll és esbrinar què motivava aquelles dones que no complien aquest patró, que no formaven part d'aquestes famílies, a dedicar el seu temps a aquesta tasca. En aquest perfil de folklorista del GFR, s'hi inclouen Carme Canal, Montserrat Casanova, Florentina Casas, Genoveva Dachs, Dolors Fornés i Maria Muntadas.[6] Aquestes folkloristes van fer aportacions puntuals a la premsa, cosa que podria tenir relació amb el fet que no formessin part de les famílies del nucli cultural ripollès. Ara bé, hi ha una excepció dins d'aquest grup: Genoveva Dachs, que se situa per sobre d'Emèlia Maideu i només darrere de Núria Roquer en la llista de dones que publicaren més material a la premsa. L'interès de Dachs pel món del folklore havia de justificar-se per altres factors. És difícil, però, descobrir el perquè d'aquest interès de les folkloristes, sobretot si es té present la manca de documents escrits que al·ludeixin als propòsits i les intencions del GFR, els quals cal deduir dels mateixos resultats de les seves recerques (Beltran 2005: 10).

Cal puntualitzar que la majoria, quan publicaven, ho feien a la revista *El Catllar*, a la secció de «Notes folk-loriques»; en el cas particular de les rondalles o llegendes, però, també n'hi ha predominança a *Scriptorium* i *El Puigmal*. Van publicar en aquestes revistes entre 1909 i 1928, especialment en el període entre 1920 i 1922. Del total de noranta-quatre publicacions de folklore fetes al llarg dels anys, en aquesta etapa de màxima activitat se'n comptabilitzen vuitanta-una: vint-i-sis el 1920, vint-i-set el 1921 i vint-i-vuit el 1922. És, sobretot, durant el primer dels tres anys de màxima activitat, quan hi participa un major nombre de folkloristes. A continuació, s'indica l'any, el nom de la folklorista i, entre parèntesis, el nombre d'articles publicats aquell any:

- 1920: Carme Canal (1), Montserrat Casanova (1 + 2 amb inicials atribuïbles), Florentina Casas (1), Concepció Llach (3), Emèlia Maideu (2), Maria Muntadas (1), Núria Roquer (14), Margarida Vilarrasa (1).

[6] No s'inclou en cap dels dos grups Joaquima Santamaria, en tractar-se d'una folklorista reconeguda, els interessos i les motivacions de la qual ja s'han estudiat força, i que, a més a més, era barcelonina, a diferència de les altres folkloristes del GFR, originàries de Ripoll o, si més no, d'altres pobles de la comarca del Ripollès i voltants.

- 1921: Maria dels Dolors Bonet (1), Emèlia Maideu (1), Núria Roquer (25).
- 1922: Dolors Fornés (2), Emèlia Maideu (4), Núria Roquer (20), Montserrat Vilarrasa (2).

Hi ha dues folkloristes que no van publicar en aquesta etapa tan activa, sinó que ho van fer abans (Joaquima Santamaria el 1909) o després (Genoveva Dachs el 1923 i el 1924). El 1924 Núria Roquer publica també una mostra de rondalles, i el 1928 dues explicacions folklòriques sobre «La cuina a pagès» que, per dates, es distancien força de la majoria de publicacions. Altrament, aquestes dates de les publicacions en premsa són força paral·leles a les de l'activitat de recollida per al *Cançoner del Ripollès*, duta a terme del 1903 al 1922, però, sobretot, entre els anys 1918 i 1921 (Juan; Mascarella 1998: 12).[7]

La relació entre cadascuna de les folkloristes, el tipus de mostres de folklore que van recollir i el total d'intervencions en la premsa local es detalla en la taula següent:

Folklorista	***Tasca***		
	Tipus de material recollit	**Revistes en què apareix**	**Total d'intervencions**
Maria dels Dolors Bonet i Llach	Jocs i entreteniments	*El Catllar*	1
Carme Canal [i Font]	Rondalles i llegendes	*El Catllar*	1
Montserrat Casanova	Aforismes	*El Catllar*	3
Florentina Casas [i Consuelo]	Rondalles i llegendes	*El Catllar*	1
Genoveva Dachs i Vilalta	Rondalles i llegendes Cançons	*Scriptorium*	8
Dolors Fornés	Aforismes	*El Catllar*	2
Concepció Llach i Cambó	Jocs i entreteniments	*El Catllar*	3
Emèlia Maideu i Auguet	Aforismes	*El Catllar*	7
Maria Muntadas	Aforismes	*El Catllar*	1
Núria Roquer i Camprodon	Rondalles i llegendes Cançons Aforismes Jocs i entreteniments Pagesos	*El Catllar* *Scriptorium*	62
Joaquima Santamaria i Ventura	Rondalles i llegendes	*El Puigmal*	2

[7] La participació femenina en les revistes, a més de ser fonamental per al bon funcionament de les publicacions, des d'un punt de vista literari, també aportà riquesa en diferents àmbits, no tan sols en el del folklore. A banda de les folkloristes del GFR, cal destacar també, en l'entorn ripollès, la poeta Raimonda Jofré de Casals i la contista i articulista Rosalina Casals i Niubó, muller de Joan Aurich i Francàs —un dels promotors dels Jocs Florals de Ripoll de 1931 ([s. n.] 1931*c*: 12)—, figures identificades en aquesta recerca i encara per estudiar.

Folklorista	Tasca		
	Tipus de material recollit	**Revistes en què apareix**	**Total d'intervencions**
Montserrat Vilarrasa i Roquer	Jocs i entreteniments	*El Catllar*	2
Margarida Vilarrasa i Vall	Cançons	*El Catllar*	1

Taula 1. Publicacions de les folkloristes del GFR en la premsa local.

3. Les col·lectores de rondalles i llegendes

Cinc de les folkloristes de Ripoll van dedicar-se a recollir rondalles i/o llegendes, que van publicar-se en la premsa local. Són Carme Canal, Florentina Casas, Genoveva Dachs, Núria Roquer i Joaquima Santamaria. Aquesta investigació, doncs, aprofundeix en les figures d'aquestes cinc dones i en les mostres de rondalles i llegendes que van recollir, si bé cal tenir present que Genoveva Dachs i Núria Roquer també van publicar altres tipus de materials, tal com s'indica en la taula anterior.

Del total de noranta-quatre publicacions folklòriques de totes les dones del GFR, catorze són sobre rondalles i llegendes (aproximadament un 15%).[8] En aquestes 14 publicacions, hi ha un total de vint mostres de folklore, de les quals vuit (set rondalles i una llegenda) van ser recollides per Genoveva Dachs, la major contribuent d'aquest tipus de material folklòric. En la taula següent es detallen el títol, la revista i la data de les publicacions fetes per aquestes cinc folkloristes, juntament amb els tipus de materials que es troben a l'interior.

Folklorista	Títol de la publicació	Tipus de material	Revista i data de publicació
Carme Canal [i Font]	*Tradicions* (Dins: «L'Os», «La Lluna», «Esclofollant»)	Dues rondalles i una tradició explicativa	*El Catllar*, 23-10-1920
Florentina Casas [i Consuelo]	*Haver perdut una cistella*	Rondalla	*El Catllar*, 6-11-1920
Genoveva Dachs i Vilalta	*Rondalla*	Rondalla	*Scriptorium*, 1-1-1923
Genoveva Dachs i Vilalta	*Rondalla*	Rondalla	*Scriptorium*, 1-3-1923
Genoveva Dachs i Vilalta	*Les pomes del senyor rector*	Rondalla	*Scriptorium*, 1-11-1923
Genoveva Dachs i Vilalta	*Els tres dons meravellosos* *La vella de la tirutella*	Dues rondalles	*Scriptorium*, 1-12-1923
Genoveva Dachs i Vilalta	*Tradició de les coves de Ribes*	Llegenda	*Scriptorium*, 1-1-1924

[8] Dins d'aquesta denominació general, s'hi inclouen també les tradicions explicatives.

Folklorista	Títol de la publicació	Tipus de material	Revista i data de publicació
Núria Roquer i Camprodon	*El cucut*	Tradició explicativa	*El Catllar*, 22-7-1922
Núria Roquer i Camprodon	*El sastre d'Alpens*	Rondalla	*El Catllar*, 6-8-1922
Núria Roquer i Camprodon	[Sense títol]	Rondalla	*El Catllar*, 28-10-1922
Núria Roquer i Camprodon	*Rondalles* (Dins: «El llop i la guilla», «Els quatre cabridets», «El cel que cau»)	Tres rondalles	*Scriptorium*, 1-12-1924
Joaquima Santamaria i Ventura	*La Mare de Deu de Motgrony* [*sic*]	Llegenda	*El Puigmal*, 23-1-1909
Joaquima Santamaria i Ventura	*El Santíssim Misteri de St. Joan les Abadesses*	Llegenda	*El Puigmal*, 13-3-1909

Taula 2. Rondalles i llegendes publicades per les folkloristes del GFR.

A continuació, s'aporta informació biogràfica d'aquestes dones. S'ha recorregut al buidatge de les revistes locals (contemporànies o no), sobretot, per obtenir dades biogràfiques de Carme Canal, Florentina Casas i Genoveva Dachs; essencialment, s'ha obtingut informació del *Full Parroquial de Ripoll*.

3.1. Carme Canal [i Font]

Carme Canal és una de les folkloristes col·lectores de rondalles i llegendes de qui menys informació biogràfica s'ha trobat. En la premsa ripollesa del moment, hi apareixen diferents dones anomenades Carme Canal, amb segons cognoms diversos. En conseqüència, no es pot assegurar que *Font* fos el seu segon cognom, atès que només signà amb el primer les mostres folklòriques publicades a *El Catllar* el 1920. Tot i així, per una qüestió de dates i d'edat, és molt possible que ho fos, atès que altres dones amb qui compartia el nom i el primer cognom no haurien arribat a l'edat adulta en el moment en què es publiquen les seves rondalles ([s. n.] 1914: 4).

Segons la premsa local, Carme Canal i Font es casà el juny de 1921 amb Eudald Bosoms Dachs ([s. n.] 1921: 4). Després de la mort del marit el 1924 ([s. n.] 1924: 4), l'abril de 1925 es tornà a casar amb Eudald Vila Picart ([s. n.] 1925: 5) i, finalment, tot i no haver-hi constància de la mort d'aquest segon marit, el març de 1931, amb Pere Font Vila ([s. n.] 1931*a*: 4). Aquestes dades biogràfiques són interessants perquè il·lustren que la seva participació en la publicació de folklore (1920) és anterior al matrimoni, circumstància compartida amb altres dones del grup i que pot ajudar a perfilar el retrat d'aquestes folkloristes.

Pel que fa al material recollit per Carme Canal, s'han identificat dues rondalles, classificables a través de l'índex internacional Aarne-Thompson-Uther (ATU) (Uther 2004). Es titulen «L'Os» (ATU 779) i «La Lluna» (ATU 751E*). Mentre que en la primera Nostre Senyor converteix un noi en os després que l'hagi intentat espantar, en la segona en castiga un que intenta robar llenya de nit i l'envia a viure a la lluna, on encara se'l pot veure portant un feix de llenya i una soca. Totes dues

rondalles, per tant, són religioses. A més a més, Carme Canal recollí una tradició explicativa, «Esclofollant», publicada juntament amb les altres dues rondalles (Canal 1920: 3), en què comentava com, en les esclofollades de les cases de pagès, s'acostumava a dir que qui trobés set espigues vermelles podia plegar de la feina, una troballa gairebé impossible de fer en un sol dia.

Cal subratllar que aquestes mostres de folklore publicades a la premsa no van acompanyades de cap nota ni sobre l'espai ni sobre les circumstàncies en què es van recollir, aspecte també habitual en les mostres recollides per homes. Com a molt, s'hi indica el lloc de procedència de la folklorista, en cas que fos d'un poble de la comarca que no fos Ripoll. Aquesta manca d'informació, lògicament, limita l'estudi contextual del material recollit pels membres del GFR.

3.2. Florentina Casas [i Consuelo]

De Florentina Casas i Consuelo la premsa encara en parla menys que de Carme Canal. Malgrat que no signà la seva única publicació folklòrica amb el segon cognom, per dates l'única Florentina Casas identificada a la vila tenia per segon cognom *Consuelo*. Florentina Casas es casà el 16 de setembre de 1922 amb Josep Font Puigcercós ([s. n.] 1922*a*: 4; [s. n.] 1922*b*: 4). La seva única aportació fins ara identificada, a la revista *El Catllar*, també és anterior al matrimoni (1920) (Casas 1920: 4) i no en trobem cap de posterior. En aquesta aportació, s'hi indica la procedència de la folklorista, que era de Sovelles.

La rondalla que recollí, titulada «Haver perdut una cistella», explica la història amagada rere aquesta expressió que porta per títol la mostra: en un poble en què cada dia algú duia en una cistella aliment per al rector, ell s'havia acostumat a calcular quin dia de la setmana era a partir del nombre de cistelles buides i, quan l'escolà entremaliat li'n va vendre una, va desorientar-se i va pensar-se que molta gent anava a missa en dissabte, quan, realment, ja eren a diumenge. Les malifetes d'un escolà, que juguen una mala passada al rector, són ben característiques de diferents contarelles de riure, com ara les del tipus rondallístic ATU 1741 i 1832*.

3.3. Genoveva Dachs i Vilalta

Genoveva Dachs i Vilalta, folklorista ripollesa, era filla de Miquel Dachs i Coll, que morí el 1915, quan ella encara era menor. Des de llavors, el seu tutor legal, autoritzat pel consell de família, fou Josep Vilalta i Guix, probablement un oncle matern. El setembre de 1915, Josep Vilalta anunciava a *El Pirineu Català* (Vilalta 1915*a*: 3) i a *La Veu Comarcal* (Vilalta 1915*b*: 8) la subhasta de l'herència de Dachs: una llarga llista de mobles trobats a Campdevànol, concretament al mas Coronetes. Encara que Genoveva Dachs hauria pogut tenir vincles familiars amb aquest indret, fonamentalment se la vinculava a Ripoll, atès que en les publicacions de mostres folklòriques se la caracteritzava com a natural d'aquesta vila i, de fet, els mateixos anuncis de la subhasta es feien des de la localitat ripollesa.

Aprofundint en el seu entorn familiar, cal destacar que és força present en la premsa local, tot i que no es tractava d'una de les folkloristes vinculades a famílies del sector cultural ripollès. A través de les revistes, es pot deduir que la folklorista tingué, com a mínim, una germana, Elionor (*Leonor*) Dachs i Vilalta, nascuda cap al 1908 ([s. n.] 1941: 2). A més, va casar-se amb Domènec Ramissa i Riera l'octubre

de 1929 ([s. n.] 1929*b*: 4), que morí el juliol de 1931 ([s. n.] 1931*b*: 3). El 1936 es tornà a casar amb Llorenç Artigas i Vinyas ([s. n.] 1936: 2), amb qui hauria tingut una filla, Rosalia Artigas, que hauria dut el nom de l'àvia paterna ([s. n.] 1956: 2). De nou, es tracta d'un altre exemple de folkloristes de Ripoll que només van publicar material abans de casar-se: les mostres de folklore recollides per ella es limiten pràcticament a l'any 1923 i, posteriorment, no hi ha constància de cap més.[9]

Tot i que publicà durant només un parell d'anys, és una de les folkloristes del GFR més prolífiques. Va publicar una llegenda, amb títol «Tradició de les coves de Ribes» (Dachs 1924: 19), que li explicà la seva àvia, un referent femení que, davant la manca d'informació sobre la mare de la folklorista, cal considerar important en la vida de Dachs; si més no, la figura de l'àvia i els seus relats folklòrics podrien haver estat un dels factors que la motivaren a l'hora de dedicar el seu temps al folklore. Ambientada en el camí de Campdevànol a Ribes, la llegenda tracta sobre homes i dones encantats que viuen en coves del camí i surten durant la nit de Sant Joan. A banda, és una mostra més de les arrels familiars de Dachs en aquesta zona.

El focus de la seva feina, però, van ser les rondalles. Se n'han identificat set: «Rondalla» (ATU 920A) (Dachs 1923*a*: 11), «Rondalla» (C-057) (Dachs 1923*b*: 9),[10] «El convidat de Corones» i «El pont de la cabreta» (ATU 1191) (Dachs 1923*c*: 11-12), «Les pomes del senyor rector» (Dachs 1923*d*: 11-12) i «Els tres dons meravellosos (rondalla)» i «La vella de la tirutella» (Dachs 1923*e*: 10-11). *A posteriori* es comentarà, a manera d'exemple, un d'aquests relats, característics per la seva varietat temàtica. Hi ha des de rondalles no meravelloses, com «Rondalla», del gener del 1923, fins a rondalles de beneits, com «El pont de la cabreta». A «Rondalla», s'hi explica l'enginy d'una hostalera que vol fer pagar a un home els interessos d'un parell d'ous fregits que va menjar-se fa anys i no va poder pagar. Segons l'hostalera, dels ous, n'haurien pogut sortir pollets i gallines. A «El pont de la cabreta», el diable es compromet a fer en una nit un pont a una mortal a canvi de la seva ànima, però la mortal aconsegueix enganyar-lo.

A part de la faceta com a folklorista de Genoveva Dachs, convindria estudiar la seva faceta com a redactora de proses literàries, faceta compartida amb altres dones de Ripoll, entre les quals hi ha la també folklorista del GFR Núria Roquer (Arcs 1933: 5). Al capdavall, a Roquer, més enllà de folklorista, se la considerava una «periodista ripollesa», probablement per aquestes altres col·laboracions en les revistes ([s. n.] 1957: 24).

[9] L'única llegenda recollida per Genoveva Dachs es publica l'1 de gener de 1924. Per tant, s'hauria recollit en el mateix any que les rondalles, el 1923.

[10] L'esquema argumental d'aquesta rondalla, juntament amb el de «El sastre d'Alpens» (C-043), de Núria Roquer, només s'ha trobat en territoris de parla catalana. Tot i que no està inclòs en l'índex internacional ATU, aquestes rondalles poden catalogar-se amb la base de dades RondCat de la Universitat Rovira i Virgili, creada per Carme Oriol i Josep M. Pujol, que ofereix una classificació per als tipus rondallístics característics dels Països Catalans (RondCat).

3.4. Núria Roquer i Camprodon

Imatge 4. Fotografia de Núria Roquer (Museu Etnogràfic de Ripoll 2021).

Núria Roquer i Camprodon és un personatge clau en la història ripollesa, atesa la seva implicació en la recollida de material folklòric molt divers i la seva constància a l'hora de promoure iniciatives culturals a la vila, com ara el Museu Etnogràfic de Ripoll, del qual fou l'única dona fundadora (Museu Etnogràfic de Ripoll 2021).

Nascuda el 1879 a les Llosses, era filla de Joaquim Roquer i Ignàsia Camprodon Huguet, la Senyora Ignasieta (*c.* 1841-1917), que romangué en el record de la gent per la seva generositat i caritat amb els més desafortunats, dos valors ben característics de «Can Roquer» ([s. n.] 1917: 6). Per aquests comentaris de la premsa, es dedueix que la família Roquer, que tenia la possibilitat d'ajudar els altres, era prou benestant i, per tant, els recursos econòmics i socials de la folklorista explicarien, en part, la seva gran dedicació al folklore.

Núria Roquer es casà amb Salvador Vilarrasa i Vall, conegut folklorista del GFR, i es traslladà a viure a Ripoll.[11] Amb ell tingué, com a mínim, tres fills, entre els quals cal destacar Montserrat Vilarrasa, folklorista del GFR que col·laborà en les publicacions de jocs infantils a *El Catllar*. La família patí el dol de les morts prematures de dos fills: el 1912, als cinc anys, moria una de les seves criatures per malaltia greu, Josep Vilarrasa ([s. n.] 1912: 1); el 1937, combatent a l'Aragó durant la Guerra Civil i formant part del bàndol franquista, moria als 24 anys un altre fill de la folklorista, a qui posaren el mateix nom de Josep després de la mort del germà ([s. n.] 1939: 4). Malgrat aquestes pèrdues, Roquer va persistir en la seva tasca com a col·lectora i es convertí, sens dubte, en la folklorista més implicada en la recollida pel Ripollès. A les seves publicacions a la premsa, cal sumar-hi les receptes de cuina de *La vida a pagès* (Vilarrasa 1975), obra pòstuma que reflecteix

[11] Segons fonts com el Museu Etnogràfic de Ripoll (2021), Roquer era natural de Ripoll. Hi ha, doncs, discrepàncies respecte al seu lloc d'origen i també respecte a l'any de naixement i de mort: al *Cançoner del Ripollès* es diu que nasqué el 1878 i morí el 1943 (Juan; Mascarella 1998: 513).

la pluralitat dels interessos dels membres del GFR. És també tot un símbol de la invisibilitat de la tasca de les dones del del grup perquè només hi constà com a autor Salvador Vilarrasa, tot i que ella era autora d'una part del llibre: «Perquè ella, encara que el seu nom no figuri en la portada, "també hi és", com hi fou sempre, en vida» (Busquets 1966: 2).

L'activa folklorista va participar com a informant en el *Cançoner del Ripollès*, igual que la seva cunyada, Margarida Vilarrasa. Roquer hi aportà sis cançons, la majoria nadales: «Lo naixement del Redemptor» (núm. 61), «La nit de Nadal» (núm. 62), «[Les setmanes de Daniel] La vinguda del Redemptor» (núm. 66), «A Betlem. Nadala» (núm. 70), «En dur un llitet. Nadala» (núm. 73) i «Santa Quitèria. Gloriosa Santa Quitèria» (núm. 127) (Juan; Mascarella 1998: 523).[12]

Núria Roquer morí vídua el 20 de novembre de 1944, segons la premsa, «després d'una llarga i penosa malaltia» ([s. n.] 1944*b*: 2). Les mostres de lloança en vida i *post mortem* a la folklorista demostren la seva implicació amb la vila i la influència que hi tenia. Entre aquests reconeixements, destaca que el 1903 va ser nomenada Reina de la Festa dels Jocs Florals de Ripoll ([s. n.] 1959: 8) i que, des del seu traspàs fins al 1977, van celebrar-se misses gregorianes en honor seu.[13]

Entre les seixanta-dues publicacions folklòriques publicades per Roquer, hi ha una tradició explicativa, «El cucut» (Roquer 1922*a*: 2), en què es narra l'atreviment d'aquest ocell, que deixa la seva cria al niu de la mallerenga perquè l'alimenti ella. També hi ha cinc rondalles: «El sastre d'Alpens» (C-043) (Roquer 1922*b*: 3), «El llop i la guilla» (ATU 15), «Els quatre cabridets» (similituds amb ATU 123), «El cel que cau» (ATU 20C) (Roquer 1924: 9-12) i una darrera sense títol que no s'ha pogut classificar a través de l'índex internacional i que tracta de l'enginy de tres germanes perquè tothom es fixi en els regals que els ha fet el pare (Roquer 1922*c*: 2). Tres d'aquests cinc relats són rondalles d'animals, que expliquen aventures de llops, guineus, cabretes, gallines, galls, ànecs, corders i altres espècies.

3.5. Joaquima Santamaria i Ventura (Agna de Valldaura)

Juntament amb Núria Roquer, Joaquima Santamaria i Ventura és la folklorista que s'ha estudiat més. Així, a continuació només es destacarà l'essencial de la vida de la folklorista.[14]

Nascuda el 5 d'abril de 1854 a Barcelona i traspassada a la mateixa ciutat el 29 de maig de 1930, va ser una coneguda folklorista i escriptora amb el pseudònim *Agna de Valldaura*. Es casà amb l'escriptor i traductor Antoni Maria Fàbregas Rosal, amb qui tingué dos fills i cinc filles, cosa que no li impedí de fer aportacions a la

[12] Algunes d'aquestes cançons recollides per les folkloristes s'aprofitaven per publicar-les en petits tastets a les seccions de folklore de les revistes comarcals. Així, per exemple, «Déu vos guard, Josep. Nadala» (núm. 72), present al *Cançoner* i recollida a les Llosses per Margarida Vilarrasa el 1920, també va publicar-se el dia de Nadal del mateix any amb el títol «Altra nadala» a *El Catllar* (Vilarrasa i Vall 1920: 6).

[13] La primera d'aquestes misses s'anuncia al *Full Parroquial de Ripoll* el 26-11-1944 ([s. n.] 1944*a*: 3) i la darrera el 27-11-1977 a la mateixa revista ([s. n.] 1977: 1). Entremig, també se n'anuncien, sobretot, els anys 1945, 1946 i 1947, però també els anys 1949, 1957, 1962, 1964 i 1976.

[14] Per a més informació al respecte, vegeu, per exemple, l'entrada sobre Santamaria a la *Gran Enciclopèdia Catalana* i al *Diccionari Biogràfic de Dones*. També pot consultar-se la *Història de la literatura popular catalana* (Samper 2018: 42).

Imatge 5. Retrat de Joaquima Santamaria ([s. n.]1879).

literatura popular catalana com a folklorista de la Renaixença compromesa amb el feminisme cultural (Oriol 2015: 658).

Cal destacar, doncs, que la folklorista no pertanyia a la generació de la majoria de les dones del GFR, nascudes a principis del segle XX —amb altres excepcions, evidentment, com la mateixa Núria Roquer o Concepció Llach—, i, per tant, les seves publicacions en premsa són anteriors (de 1909) a les de les altres folkloristes. A més, és l'única de les folkloristes que publicà material a *El Puigmal*, on signava alhora com a *J. S. de Valldaura* i com a *Agna de Valldaura*. En el cas d'aquesta revista, les publicacions de folklore anaven acompanyades del subtítol «Nota folk-lórica». No obstant aquesta diferència en les dates de publicació dels seus materials, se la inclou dins del grup de dones del GFR, atesa la recollida i difusió de llegendes que va fer a Ripoll i voltants, que no tingué lloc durant el període de la Renaixença, sinó durant el període clàssic de la literatura popular catalana (1894-1959) (Palau, Roma, Villalba 2018: 62).

S'han identificat dues llegendes recollides per Joaquima Santamaria. Totes dues són de caire religiós. Segueixen, per tant, en la línia de les investigacions del seu llibre *Tradicions religioses de Catalunya* (1877) (Samper 2018: 42). A «La Mare de Deu de Motgrony [*sic*]», s'hi explica com va ser trobada l'any 804 la imatge de la marededeu, amagada amb la invasió dels àrabs, i les propietats màgiques de la font que raja al costat d'on va fer-se la troballa (Santamaria 1909*a*: 1). A «El Santíssim Misteri de St. Joan de les Abadesses», s'hi explica també una troballa i la reacció del poble davant d'aquest descobriment: el 1426, després de 175 anys amagada, es descobrí una sagrada forma guardada al cap d'una imatge de Nostre Senyor clavat a la creu, com si es tractés d'un sagrari (Santamaria 1909*b*: 5-6).

4. Mostra d'una rondalla de Genoveva Dachs

Com a mostra de les rondalles i llegendes recollides per les folkloristes del GFR, s'ha escollit una rondalla publicada per Genoveva Dachs l'1 de març de 1923 a *Scriptorium*, que porta per títol «Rondalla». Podria considerar-se una rondalla no meravellosa, concretament una rondalla d'enginy, atès que s'acosta a un marc realista i no hi apareix el món meravellós (Oriol 2002: 58-59). A continuació s'inclou la transcripció completa de la rondalla:

> RONDALLA
>
> Una vegada un home va anar a una casa per un assumpte i s'hi tingué de quedar a dormir. En aquella casa tenien la llar encesa. Arribà el vespre, i els de la casa es posaren a sopar, mentre ell s'estava a la vora del foc, i no li donaren sinó una mica de sopes. L'home no va pas quedar gaire content i menys encara quan l'amo, ja ben tip, li digué:
>
> — ¿Eh, que «un bon foc és mitja vida»?
>
> L'home, sens immutar-se gens, es posà a parlar de l'assumpte. Més, no varen quedar concrets de moment, acordant de què un altre dia aniria l'amo a casa de l'home.
>
> Arribat el dia, no feu aquell falta a casa de l'altre i el trobà que preparava un bon foc.
>
> — Així m'agrada — digué el visitant — , bon foc, bon sopar i bon dormir.
>
> Més, quan fou l'hora, es posà l'home a sopar tot sol, no donant a aquell ni tan solament un plat de sopes. Li encengué, però, un altre foc darrera seu i continuà sonant tranquil·lament, tot dient a l'altre que s'ho mirava bocabadat:
>
> — ¿Eh, que «foc per davant i foc per darrera és vida entera»?
>
> I així li tornà les peres.
>
> GENOVEVA DACHS

Aquesta rondalla exemplifica prou bé una característica present en el corpus rondallístic recollit per les dones del GFR —i, en general, en totes les mostres de folklore publicades—: malgrat que parteix d'una font oral, la manca de vacil·lacions i de repeticions, així com l'ús de determinats recursos estilístics evidencien que les folkloristes editaven els relats abans que es publiquessin.

Estilísticament, en aquesta rondalla en concret s'utilitza una gran varietat de recursos: el relat conté una fórmula de començament («Una vegada»), més aviat característica d'altres tipus de rondalles, com ara les meravelloses (Oriol 2002: 57), i anàfores en els diàlegs («¿Eh, que»), paral·lelismes interns («bon foc, bon sopar, bon dormir») i rimes internes («foc per darrera és vida entera»), que, si no van ser fruit de l'edició de la folklorista, n'haurien facilitat l'explicació oral al narrador.

El més destacable de la rondalla és la construcció del relat a partir de dues parèmies amb una estreta relació entre elles: «Un bon foc és mitja vida» i «Foc per davant i foc per darrera és vida entera». S'explica la història de dos homes que passen la nit l'un a casa de l'altre. Quan el primer va a casa del segon, només l'alimenten amb una mica de sopes, però l'amo insisteix que li ha proporcionat l'escalfor del foc (primera parèmia); per la qual cosa, quan el segon passa la nit a

casa del primer, decideix tornar-li la mala passada i no li dona res de menjar, a més d'encendre-li dos focs i retornar-li la jugada amb la segona parèmia.

Així, la literalitat amb què s'agafen les parèmies ambdós personatges no només és clau per a la construcció de la rondalla, sinó que és essencial per entendre l'enginy del segon home, que podria arrancar una rialla a alguns oients o lectors. Si bé és cert que l'escalfor del foc és important per als humans, el malestar de tots dos homes demostra la veracitat d'una tercera parèmia que hi té molta relació: «El foc és mitja vida i el pa l'és tota». En definitiva, amb la frase de tancament («I així li tornà les peres»), es destaca l'ensenyament moral del relat, que podria resumir-se, de nou, amb una altra parèmia: «Tal faràs, tal trobaràs».

La rondalla correspon al tipus C-057 «Això és mitja vida», descrit a la base de dades RondCat. Fins ara, d'aquesta rondalla només se n'havien comptabilitzat quatre versions: una d'inèdita, recollida el 1908 a Sant Climent del Llobregat per Adelaida Ferré i Gomis (Villalba 2015: 529-530); una altra recollida a Altea, el 1947, amb el nom «Un bon retruc» (Martínez 1947: 245-246); una a Lleida el 1950, «Si vas a Balaguer, esmorza primer; si hi tens de dinar, porta't el pa i si hi tens de fer nit, porta't el llit» (Amades 1974: 1147), i una darrera el 1999, a Benimuslem (Ribera Alta), «El tio Pepe el forner» (Baldó 1999: 61-65). Per tant, amb la (re)descoberta de la rondalla publicada per Genoveva Dachs, ja no tan sols es tenen versions del tipus C-057 del bloc dialectal occidental (dues de valencianes i una de nord-occidental), sinó també una de nova de l'oriental (septentrional), la més antiga de totes després de l'altra oriental del 1908.

5. Conclusions

Les dones del Grup de Folkloristes de Ripoll van tenir un paper decisiu en la recollida de material folklòric de la comarca del Ripollès durant el primer terç del segle XX. Entre 1909 i 1928 van publicar en la premsa local (*El Catllar*, *El Puigmal* i *Scriptorium*) un total de noranta-quatre mostres de folklore de tipus ben diversos: rondalles, llegendes, cançons, jocs, entreteniments, aforismes i qüestions sobre la vida de la pagesia.

Tot i així, a diferència dels homes del GFR, ni la seva tasca ni les seves figures s'havien estudiat amb l'atenció que mereixen. Accedir als detalls biogràfics d'aquestes folkloristes no és una tasca senzilla; la font d'informació més fructífera és la mateixa premsa local, en especial el *Full Parroquial de Ripoll*. A través de les revistes, es dedueix que algunes d'elles formaven part de famílies estretament vinculades al sector cultural ripollès i se n'explica, en part, l'interès i la dedicació al folklore. En el cas de les altres folkloristes, però, el perquè de la seva motivació per la recollida folklòrica és encara una incògnita.

D'aquestes folkloristes, cinc van recollir una vintena de mostres de llegendes i rondalles, de temàtiques i subtipus ben diversos. La major contribuent d'aquests materials fou Genoveva Dachs (8), seguida de Núria Roquer (6), Carme Canal (3), Joaquima Santamaria (2) i Florentina Casas (1). En definitiva, malgrat que se n'hagin elaborat cinc esbossos biogràfics i s'hagi analitzat el contingut de les rondalles i llegendes que publicaren, encara cal fer molta recerca sobre la vida i la tasca de totes i cadascuna de les dones del Grup de Folkloristes de Ripoll, per tal que en la història del folklore català es reconegui, finalment, el valor d'aquestes folkloristes.

6. Agraïments

Agraeixo a Carme Oriol Carazo i a Anna Gispert Magarolas la revisió crítica d'aquest article i els seus comentaris i recomanacions.

7. Referències bibliogràfiques

AMADES, Joan (1974): *Folklore de Catalunya: Rondallística*. Barcelona: Selecta.

ARCS, J. (1933): «Ripoll per la cultura». *Altaveu* núm. 113 (desembre 1933): 5.

BALDÓ, Francesc (1999): *Contes i contalles de Miquel de Rosa*. Alzira: Publicacions de l'Ajuntament de Benimuslem.

BELTRAN, Oriol (2005): *El temps i els objectes. Memòria del Museu de Ripoll*. Temes d'Etnologia de Catalunya. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

BUSQUETS, Esteve (1966): «Amb el llibre al davant». *El Ripollès* núm. 333 (setembre 1966): 2.

CANAL, Carme (1920): «Tradicions». *El Catllar* núm. 28 (23-10-1920): 3.

CASAS, Florentina (1920): «Haver perdut una cistella». *El Catllar* núm. 30 (novembre 1911): 4.

CRIVILLÉ, Florenci; JUAN Maria Antònia (1992): «El grup de folkloristes de Ripoll». *Revista de Girona* núm. 154 (setembre-octubre 1992): 48-51.

CRIVILLÉ, Florenci; LLAGOSTERA Antoni (2007): «Notes per a una biografia del Dr. Ramon Bonet i Llach, prevere». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès (2005-2006)*: 17-44.

DACHS, Genoveva (1923*a*): «Rondalla». *Scriptorium* núm. 1 (gener 1923): 11.

DACHS, Genoveva (1923*b*): «Rondalla». *Scriptorium* núm. 3 (març 1923): 9.

DACHS, Genoveva (1923*c*): «El convidat de corones. El pont de la cabreta». *Scriptorium* núm. 6 (1-6-1923): 9.

DACHS, Genoveva (1923*d*): «Les pomes del senyor rector ». *Scriptorium* núm. 11 (novembre 1923): 11-12.

DACHS, Genoveva (1923*e*): «Els tres dons meravellosos. La vella de la tirutella». *Scriptorium* núm. 12 (desembre 1923): 10-11.

DACHS, Genoveva (1924): «Tradició de les coves de Ribes». *Scriptorium* núm. 13-14 (gener 1924): 19.

GRUP ENCICLOPÈDIA (2022): «Joaquima Santamaria i Ventura». *Gran Enciclopèdia Catalana*. <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/joaquima-santamaria-i-ventura> [data de consulta: gener de 2023].

JUAN, Maria Antònia (2011): «Rossend Serra i Pagès i la recerca científica del folklore a Catalunya: El cançoner tradicional català i el Cançoner del Ripollès». *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès (2009-2010)*: 55-76.

JUAN, Maria Antònia; Jordi MASCARELLA (1998): *Cançoner del Ripollès*. Ripoll: Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès.

MARTÍNEZ, Francesc (1947): *Còses de la meua tèrra (la Marina)*. Vol. 3. València.

Museu Etnogràfic de Ripoll (2021): *Els fundadors* <https://www.museuderipoll.org/fundadors/> [data de consulta: gener de 2023].

Oriol, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Col·lecció Antines. Valls: Cossetània Edicions.

Oriol, Carme (2015): «Les dones folkloristes i la literatura popular catalana a Catalunya, un segle d'estudis i recerques». *eHumanista/IVITRA* núm. 8: 656-668.

Palau, Montserrat (2012): «Les aportacions al feminisme de les folkloristes Maria Gràcia Bassa i Maria Baldó». Dins Laura Villalba; Josep Temporal (eds.): *La recerca folklòrica: Persones i institucions*. Alacant: Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, Grup d'Estudis Etnopoètics i Arxiu de Tradicions de l'Alguer, p. 13-25.

Palau, Montserrat (2014): «L'epistolari de Rossend Serra Pagès: les folkloristes catalanes de començament del segle xx». *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature* núm. 3: 85-97. DOI: https://doi.org/10.17345/elop201485-97.

Palau, Montserrat; Roma Josefina; Villalba Laura (2018): «El folklore acadèmic en el primer terç del segle xx». Dins Carme Oriol; Emili Samper (eds.) (2018): *Història de la literatura popular catalana*. Alacant/Palma/Tarragona: Edicions Universitat de les Illes Balears / Publicacions Universitat d'Alacant / Publicacions Universitat Rovira i Virgili, p. 62-64.

Palau, Montserrat; Villalba Laura (2018): «Folklore i feminisme». Dins Carme Oriol; Emili Samper (eds.) (2018): *Història de la literatura popular catalana*. Alacant/Palma/Tarragona: Edicions Universitat de les Illes Balears / Publicacions Universitat d'Alacant / Publicacions Universitat Rovira i Virgili, p. 74-88.

Roma, Josefina (2018): «Els projectes de l'arxivística folklòrica». Dins Carme Oriol; Emili Samper (eds.) (2018): *Història de la literatura popular catalana*. Alacant/Palma/Tarragona: Edicions Universitat de les Illes Balears / Publicacions Universitat d'Alacant / Publicacions Universitat Rovira i Virgili, p. 88-107.

RondCat: cercador de la rondalla catalana. Arxiu de Folklore. Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili <http://rondcat.arxiudefolklore.cat/> [data de consulta: gener de 2023].

Roquer, Núria (1922*a*): «El cucut». *El Catllar* núm. 117 (juliol 1922): 2.

Roquer, Núria (1922*b*): «El sastre d'Alpens». *El Catllar* núm. 118 (agost 1922): 3.

Roquer, Núria (1922*c*): *El Catllar* núm. 131 (28-10-1922): 2.

Roquer, Núria (1924): «El llop i la guilla. Els quatre cabridets. El cel que cau». *Scriptorium* núm. 24 (desembre 1924): 9-12.

Samper, Emili (2018): «El període romàntic: els inicis de l'interès per la literatura popular a Catalunya». Dins Carme Oriol; Emili Samper (eds.) (2018): *Història de la literatura popular catalana*. Alacant/Palma/Tarragona: Edicions Universitat de les Illes Balears / Publicacions Universitat d'Alacant / Publicacions Universitat Rovira i Virgili, p. 15-61.

Santamaria, Joaquima (1909*a*): «La Mare de Deu de Motgrony». *El Puigmal* núm. 65 (gener 1909): 1.

Santamaria, Joaquima (1909*b*): «El Santíssim Misteri de St. Joan les Abadesses». *El Puigmal* núm. 72 (març 1909): 5-6.

Serra, Rossend (1926): *Alguns escrits del professor Rosend Serra y Pagès: coleccionats y publicats a honor del mestre per les seves dexebles en ocasió del cinquentenari del seu professorat (1875-1925)*. Barcelona: Estampa de la Casa Miquel-Rius.

[s. n.] (1879): *La llumanera de Nova York* vol. iv, núm. 49 (maig 1879).

[s. n.] (1908): *El Puigmal* núm. 38 (juliol 1908): 6.

[s. n.] (1912): *El Pirineu Català* núm. 37 (març 1912): 1.

[s. n.] (1914): «Moviment parroquial». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 213 (abril 1914): 4.

[s. n.] (1917): «D.ª Ignacia Camprodón Huguet». *Ripoll* núm. 68 (març 1917): 6.

[s. n.] (1921): «Moviment parroquial». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 584 (abril 1921): 4.

[s. n.] (1922*a*): «Moviment parroquial». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 652 (setembre 1922): 4.

[s. n.] (1922*b*): «Moviment parroquial». *El Catllar* núm. 127 (setembre 1922): 4.

[s. n.] (1924): «Moviment parroquial». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 743 (juny 1924): 4.

[s. n.] (1925): «Moviment parroquial». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 787 (abril 1925): 5.

[s. n.] (1929*a*): *Scriptorium* núm. 79 (1-7-1929): 1.

[s. n.] (1929*b*): «Moviment parroquial». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 1030 (novembre 1929): 4.

[s. n.] (1931*a*): «Moviment parroquial». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 1100 (març 1931): 4.

[s. n.] (1931*b*): «Moviment parroquial». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 1118 (juliol 1931): 3.

[s. n.] (1931*c*): «Crònica». *Scriptorium* núm. 1931 (agost 1931): 11-12.

[s. n.] (1936): «Moviment parroquial durant els mesos d'abril i maig». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 1392 (14-6-1936): 2.

[s. n.] (1939): *Full Parroquial de Ripoll* núm. 1398 (agost 1939): 4.

[s. n.] (1941): «Moviment parroquial». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 3093 (març 1941): 2.

[s. n.] (1944*a*): «Sufragios». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 1677 (novembre 1944): 3.

[s. n.] (1944*b*): «Nota necrológica». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 1678 (desembre 1944): 2.

[s. n.] (1956): *Full Parroquial de Ripoll* núm. 7302 (novembre 1956): 2.

[s. n.] (1957): «Periodistas ripolleses». *El Ripollès* núm. 100 (octubre 1957): 24.

[s. n.] (1959): «Los Juegos Florales de Ripoll». *El Ripollès* núm. 138 (març 1959): 8.

[s. n.] (1977): «Misses de la setmana». *Full Parroquial de Ripoll* núm. 3414 (novembre 1977): 1.

UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Folklore Fellow's Communications 284, 285-286. 3 vols. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

VILALTA, Josep (1915*a*): «Subasta». *El Pirineu Català* núm. 221 (setembre 1915): 3.

VILALTA, Josep (1915*b*): «Subasta voluntaria». *La Veu Comarcal* núm. 78 (setembre 1915): 8.

VILARRASA I ROQUER, Montserrat (1993): *Recordances 1860-1942*.

VILARRASA I VALL, Margarida (1920): «Altra nadala». *El Catllar* núm. 37 (desembre 1920): 6.

VILARRASA I VALL, Salvador (1975) [1966]: *La vida a pagès*. Ripoll: Impremta Maideu.

VILLALBA, Laura (2015): «Adelaida Ferré i Gomis, folklorista. Edició, catalogació i estudi del seu corpus rondallístic». Tesi doctoral. Universitat Rovira i Virgili. <https://www.tdx.cat/handle/10803/293910> [data de consulta: gener de 2023].

VILLALBA, Laura (2019): *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista: l'art de brodar rondalles.* Biblioteca de cultura popular Valeri Serra i Boldú. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Revisió del concepte de bruixa a partir de les llegendes menorquines

Lidia Pérez i Pérez
Universitat de les Illes Balears
lidiaperezperez20@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-3336-9279

Resum
El concepte de bruixa, que sovint encapçala moviments feministes, ha tengut molta controvèrsia al llarg dels segles, des del seu naixement fins avui dia, i molta gent no coneix quin en va ser el context, ni la repercussió, ni les conseqüències que ens han arribat. Al llarg del segle xvi, *la concepció de bruixa incloïa intrínsecament que la dona encarnava el mal. Eren, per tant, dones i sovint de classe baixa: eren oprimides que es resistien a la pobresa i a l'exclusió social; per això foren les protagonistes d'un ampli moviment polític en què crearen una societat organitzada, anàrquica i antisocial que era rebuda com una conspiració contra la civilització, la qual cosa fou un dels pretextos que usaren per dur a terme la cacera. A Menorca, hi va haver un cas registrat d'assassinat, el de Joana Gonyalons, que era la tercera del signe Escorpí de la família: padrina, mare i neta compartien el mateix signe i totes tres van ser acusades de ser bruixes. Durant el segle* xviii, *amb la pujada al tron de Felip* v *i sobretot amb l'arribada dels anglesos a l'illa i l'eliminació del Tribunal del Sant Ofici, es començà a estendre la por cap a les bruixes. Aquest sentiment es canalitzà, com és natural, a través de les llegendes.*

Paraules clau
bruixa; cacera de bruixes; feminisme; llegenda; Menorca

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 13, 2024, 105–117 | DOI: 10.17345/elop20243887
ISSN: 2014-7996 | https://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract

The concept of witch, which is often at the forefront of feminist movements, has been highly controversial over the centuries, ever since it first emerged. Many are unaware of the context in which this happened, of the repercussions it has had or of the consequences. Throughout the 16th century, the conception of witch intrinsically implied that women embodied evil. They were often from the lower classes and oppressed but they resisted poverty and social exclusion, so they became the leaders of a wide-ranging political movement that sought to create an anarchic and antisocial society. This was regarded as a conspiracy against civilisation, which was one of the pretexts for engaging in witch-hunts. In Menorca, Joana Gonyalons was murdered for being the third member of the family born under the sign of Scorpio: the grandmother, mother and granddaughter all shared the same sign and all three were accused of being witches. During the eighteenth century, after the accession to the throne of Philip V and especially with the arrival of the English on the island and the termination of the Court of the Holy Office, fear of witches began to spread. This fear was naturally channelled through legends.

Keywords

witch; witch hunt; feminism; legend; Menorca

Rebut: 30/01/2023 | Acceptat: 02/03/2023

La present investigació neix de la voluntat de fer una ruta o experiència llegendària al voltant del castell de Sant Nicolau, a Ciutadella, i de respondre per què avui dia tenim llegendes sobre bruixes a Menorca. La base de la investigació està fornida per tres autors rellevants; d'una banda, pel que fa a la visió feminista de la bruixeria, partim de Silvia Federici (1942) —activista feminista italiana que destaca per obres com *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2004) i *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (2013)— i, de l'altra, hem estudiat la recerca històrica que fa José Luis Amorós i la recerca folklòrica de Francesc Camps i Mercadal, sobre Menorca.

En aquest article volem oferir una visió feminista del concepte de bruixa, és a dir, volem reconstruir-ne la història, la que fins fa poc no s'havia contat, la de dones independents que van veure acabada la seva vida a la foguera. En primer lloc, desconstruirem el concepte de bruixa a partir de textos feministes. A continuació, es farà un repàs de les caceres de bruixes a Europa i a Menorca: com van començar, per què i quines en foren les conseqüències. Després, repassarem com es veu reflectit el tema en el folklore menorquí.

1. El concepte de bruixa

Al llarg del segle XVI la concepció de bruixa incloïa intrínsecament que la dona encarnava el mal. Les bruixes eren dones i de classe baixa. S'entenia que havien fet un pacte amb el diable, la qual cosa implicava ridiculitzar el poder de la dona. Eren dones desafiants que contestaven el marit o xerraven entre elles. També moltes de les assassinades eren vídues, perquè havien d'heretar les possessions dels marits i les grans elits no ho volien permetre. Eren dones oprimides que es resistien a la pobresa i a l'exclusió social; per això foren les protagonistes d'un ampli moviment polític amb el qual crearen una societat organitzada, anàrquica i antisocial que era rebuda com una conspiració contra la civilització, la qual cosa fou un dels pretextos que usaren per dur a terme la cacera.

Perquè una dona fos sentenciada com a bruixa calia que complís uns estereotips (Federici 2020: 27): d'una banda, les joves havien de presentar un comportament lasciu i promiscu i les velles havien de ser lletges i havien de tenir una rialla sàdica; de l'altra, totes tenien mala reputació perquè contradeien el model de feminitat, practicaven la màgia, eren curanderes i es desviaven de la norma, sobretot sexualment:

> Las persecuciones de brujas han grabado [...] profundamente en las conciencias una imagen muy negativa de la mujer vieja [...]. Cierto, se quemó a «brujas» jóvenes, e incluso a niñas y niños de siete u ocho años; pero las más viejas, consideradas a la vez repugnantes por su aspecto y especialmente peligrosas en razón de su experiencia, fueron las «víctimas favoritas de las persecuciones» (Chollet 2019: 36).

A continuació, desenvoluparem els temes principals pels quals les dones eren considerades bruixes i les condemnaven.

1.1. Independència i capitalisme

Les dones exigien llibertat i volien ser independents tant físicament com moral, econòmica i científica. Com que les bruixes eren pobres, es veien

obligades a demanar almoines als veïns amb recursos o a robar per mantenir-se elles i, si en tenien, els seus fills. Ara bé, també els podien haver obligat a viure mendicant, i recalcam obligades perquè, amb el desenvolupament econòmic, les van excloure de tota activitat mercantil per controlar-les i les reduïren a l'esfera domèstica —i aquesta concepció ha arrelat tant que és present a totes les cases: la dona que fa les feines de la casa sense cobrar— o no els quedava més remei que dedicar-se a la prostitució, al ball o a la infermeria (Stardust 2018: 12).

Tenint en compte tot el que hem comentat, la cacera de bruixes neix com a negoci. La dona és vista com a regenerador de treballadors assalariats i masculins, és a dir, com a màquina de fer fills perquè siguin explotats. Neix un nou sistema, el capitalisme, que «requereix uns conceptes de treball, de riquesa i de valors diferents, que fossin útils per les formes d'explotació més intenses» (Federici 2020: 33). Amb tot, al cap i a la fi, el que es pretenia era agreujar la divisió sexual i fomentar l'auge dels rols de gènere, amb la qual cosa la dona quedava sotmesa a l'home i havia d'acceptar-ne l'autoritat.

1.2. Maternitat i sexualitat

D'una banda, un dels delictes més recurrents pels quals s'acusava una dona tinguda per bruixa era practicar sexe fora del matrimoni, fos amb homes (o dones), amb el dimoni o amb animals. S'entenia la dona com a propietat del seu marit i com a «satisfactora» dels desitjos sexuals dels homes. «La sexualitat femenina es veia alhora com una amenaça social, i, si es canalitzava bé, com una poderosa força econòmica» (Federici 2020: 35). Si la dona no complia les necessitats sexuals del seu home, o simplement no estava lligada a ningú i practicava sexe, ja es deia que era bruixa i que tenia una sexualitat insaciable. La prohibició i la condemna d'aquests actes es duia a terme amb el pretext amagat que el capitalisme —prenent com a punt de partida que usam el capitalisme per entendre, en clau moderna, com van succeir els afers econòmics al voltant de les dones i, per tant, de les bruixes— volia controlar la taxa de natalitat: eren contraris a l'avortament i els anticonceptius perquè implicaven la destrucció de la descendència i la reproducció i, per tant, de la concepció femenina:

> La época de las persecuciones de brujas supuso la criminalización del aborto y de la contracepción. En Francia, una ley promulgada en 1556 obligaba a toda mujer embarazada a declarar su embarazo y a disponer de un testigo en el momento del parto. El infanticidio se convirtió en un *crimen exceptum* («crimen excepcional») [...]. Entre las acusaciones presentadas contra las «brujas» a menudo figuraba la de hacer que los niños murieran. La bruja es la «antimadre». Muchas de las acusadas [...] ayudaban a las mujeres deseosas de impedir o interrumpir un embarazo (Chollet 2019: 35).

De l'altra, el càstig més freqüent que s'aplicava a les bruixes acusades de ser sexualment actives i agressives era la tortura amb abusos sexuals, és a dir, les violaven. I «la violència contra les dones no va desaparèixer amb l'acabament de les caces de bruixes ni amb l'abolició de l'esclavisme. Al contrari, es va normalitzar» (Federici 2020: 53).

1.3. Medicina

Pel que ens explica Lady Stardust (2018: 27), la màgia havia d'estar sota domini de l'Església i la curació era considerada el dimoni de la institució mèdica. Les curanderes eren metgesses que bevien del coneixement acumulat sobre anatomia i herbes medicinals. «Los científicos y los médicos de los siglos XIV y XV basaban su conocimiento en la filosofía y los estudios religiosos. Las curanderas, en cambio, poseían conocimientos de química, botánica, ciencias naturales, farmacología y anatomía» (Stardust 2018: 33). El fet de practicar aquest tipus de medicina les convertia automàticament en bruixes. Feien embruixaments i encantaments i eren susceptibles a les supersticions. Preparaven també ungüents —vegeu l'annex 7.1, on es recull la preparació d'un ungüent a Menorca: el remei contra el verí—, amb els quals curaven la gent o si els untaven pel seu propi cos, el de les bruixes, servia per fer-les volar: es posava a les zones més sensibles del cos i tenien un alt poder al·lucinogen.

Finalment, les bruixes eren acusades de provocar que la llet es tallàs, de robar pomes, d'ajudar a parir o de fabricar remeis amb herbes medicinals. Amb l'aniquilació de bruixes s'erradicaven, també, els coneixements tradicionals i, amb això, s'aconseguia més control social.

2. La bruixa a Europa

Ara que ja tenim el concepte de bruixa definit i desmitificat, ens endinsarem a explicar com es dugueren a terme les caceres de bruixes a Europa i on va començar tot. A Anglaterra, entre el 1066 i el 1331 hi hagué qualque execució de bruixes per casos de traïció, però no és fins al 1332 que entra en vigor la pena de mort per a aquest col·lectiu i fins al 1580 que començà la major massacre. Aquesta fase intensa va durar fins al 1630 i va coincidir amb el declivi de les relacions feudals, l'auge del mercantilisme i l'increment de les migracions i el treball assalariat (Stardust 2018: 7). Dit d'una altra manera, els judicis contra les bruixes no foren res més que un pretext de control de la societat, un projecte d'extensió econòmica i de les idees de la Il·lustració, molt lligat a la idea de la nova economia i la religió catòlica.

Per a Stardust, «las cacerías de brujas eran ataques sistemáticos, multifacéticos, organizados y coordinados. La Iglesia establecía el problema con las brujas; los doctores las examinaban, torturaban y condenaban; los abogados presentaban cargos y pasaban por alto los procedimientos legales; y los funcionarios del Estado organizaban las ejecuciones» (2018: 13). El 1484 dos monjos dominics distribuïren per tota Europa el *Malleus Maleficarum* ('El martell de les bruixes'), en el qual es presentaven tots els estereotips i els atacs de les dones contra el sistema perquè la societat les enxampés i les acusés de bruixeria perquè fossin detingudes o executades.

Les caceres, per tant, foren un negoci en tots els sentits: els caçadors duien propaganda amb informació sobre som es podien identificar perquè fos més fàcil per al poble de reconèixer-les; fins i tot portaven dibuixos, poemes o textos religiosos, de manera que fos més il·lustratiu i fàcil per adoctrinar el poble. Usaven la por com a mètode de difusió, perquè la gent confessàs ràpidament. Si no contaven el que veien o no inculpaven les amigues o familiars, hi hauria terribles conseqüències.

Ja durant el segle XVI es començaren a fer execucions en públic —així, estenien més la por i donaven lliçons, és a dir, podien controlar millor la societat—,

normalment penjaven les dones a la forca o les cremaven en grans fogueres. Sovint, però, abans de tancar-les a la presó o d'executar-les, moltes rebien càstigs com ara dur un morrió, «la brida de la llengua» o *bracks*, que era un aparell de metall que destrossava la llengua de la dona si provava de parlar (Federici 2020: 45), o la *cickling stool*, una cadira d'immersió. D'aquesta manera quedaven encara més ridiculitzades i eren objecte de burla i temor per al poble, a banda de rebre totes les formes de violència possibles.

Encara no ha estat superada la concepció negativa de les bruixes ni a Europa ni a la resta del món. De fet, les bruixes solen ser molt representades a la cultura popular i la literatura oral en aquelles societats que han deixat de banda les execucions, però s'hi manté viva la por. Ara bé, des del 1991 fins al 2001 s'han registrat més de vint-i-tres mil bruixes assassinades a l'Àfrica i hi ha hagut una reviscolada de detencions i execucions a països com el Nepal, Papua Nova Guinea, l'Aràbia Saudita o Tanzània.

3. El cas de Menorca

Limitant una mica més el tema al nostre entorn, podem mostrar que, a Catalunya, durant els primers anys del segle XVII, hi hagué més de quatre-centes bruixes executades. A Menorca, n'hi hagué una, l'assassinat de na Joana Gonyalons. No obstant això, l'inici de la por cap a les bruixes a Menorca fou a partir del segle XVII —època de la monarquia de Carles II l'Encisat—, però tengué més rellevància a la primera dècada del XVIII, amb la pujada al tron hispànic de Felip V i, després, amb l'arribada dels anglesos a Menorca.

Menorca era un punt estratègic de la mar Mediterrània occidental i el punt més oriental d'Espanya. Era una illa pràcticament desconeguda per la cort de la monarquia hispànica, amb poca població i sotmesa a moltes ràtzies de pirates i corsaris (Amorós 1990: 67). A més, el 1558 Ciutadella quedà destruïda. A poc a poc va anar reconstruint-se, l'emmurallaren i recuperà el prestigi dels nobles. Maó també estava emmurallada, hi tenia el castell de Sant Felip —lloc de defensa estratègic— i el port més important de l'illa. La comunicació entre les dues ciutats era molt complicada, només hi havia el camí romà que les connectava. Malgrat la pobresa, es construïren grans convents, la qual cosa demostra el gran domini i poder de l'Església i la seva influència al segle XVII.

La demonització de les dones, és a dir, l'entrada del concepte de bruixa amb connotacions negatives, sorgí mentre l'illa patia grans epidèmies, terratrèmols, plagues —com ara la dels llagosts o la dels moscards— i els atacs dels bandolers i els pirates:

> Los males que afectaban la vida de la isla y que difícilmente podían salvar los auxilios de la religión, por mucha y sincera fe que se tuviera, venían agravados por la supuesta existencia de numerosas personas espiritadas, es decir, poseídas por los malignos espíritus. El problema residía en que no se trataba de una creencia oculta, sino que la gente lo creía sinceramente y el temor y el rechazo a esta situación se aireaba abiertamente y en público (Amorós 1990: 78).

Va ser durant aquesta època que col·locaren a la plaça pública de Ciutadella un parell de forques i un pal per al garrot, perquè el poble estigués atent i al marge de les pràctiques de les bruixes. Les col·locaren per a adoctrinar el poble

a través de la por, com un avís d'allò que passaria si no feien el que les autoritats dictaven.

A part del folklore que ens ha arribat, també hi ha documents que confirmen la presència de bruixes a Menorca. A l'escriptori del Secret que guardava el comissari del Sant Ofici, hi havia acusacions no resoltes contra bruixes de Ciutadella, que van gestionar els inquisidors de Mallorca el 1682 (Amorós 1990: 83). Hi havia seixanta-sis casos, quaranta-vuit dels quals eren acusacions de fer embruixaments, maleficis i endevinalles. El 72% d'aquestes acusacions corresponien a bruixes; és a dir, dels quaranta-vuit casos, quaranta-dos eren contra dones que se suposava que estaven posseïdes, donaven mal a les persones i practicaven la medicina popular i la màgia. D'aquests casos, n'hem extret rumors, succeïts i llegendes per comentar-los en aquest article.

4. Folklore menorquí de la bruixeria

La por era allò que ho movia tot. És per aquest motiu que els personatges actuen: acusen o acudeixen a les bruixes per curar-se d'un malefici. A les rondalles i les llegendes mallorquines, per exemple, el personatge de la bruixa hi és molt present i té grans dots lingüístics, és a dir, a través de la paraula fa conjurs i oracions. Les bruixes són al record popular, han arrelat profundament i són a totes les formes de la literatura oral: cançons, rumors, llegendes, rondalles, oracions, endevinalles... Les supersticions, l'encís per la màgia i la curiositat persisteixen al pensament del poble de les Illes. Ho veiem als reculls folklòrics i a les històries que encara es conten pel carrer.

A Europa, «una de las principales acusaciones era la de formar parte de una rebelión organitzada, y podemos estar seguros de que estas mujeres eran parte de ella. Los infames aquelarres (encuentros nocturnos, bailes y banquetes) eran las reuniones y festivales de esas comunidades rebeldes» (Stardust 2018: 41). Els aquelarres eren considerats cultes religiosos al dimoni, però en realitat eren reunions de dones dissidents que havien estat privades dels seus drets i estaven furioses. Amb aquestes reunions es constatava el poder de les bruixes. Als Països Catalans, no obstant això, ens explica Alcoberro (1992: 34-35) que més que aquelarres feien aplecs o juntes: reunions de nit, en llocs apartats i despoblats on arribaven volant, segons ens conten a través del folklore, i en petits grups. La reunió era presidida pel dimoni, normalment en forma de cavaller o de gran cabró. Al començament de la junta es feia un jurament a l'estil feudovassallàtic i després es feia una festa per adorar el dimoni, amb música i balls, a vegades acompanyats d'àpats, que solia acabar en una gran orgia. Per il·luminar l'ambient, usaven espelmes.

Els elements en relació amb les bruixes que trobam a la literatura oral són: que les bruixes poden prendre la forma de qualsevol animal, tenen una gran força en la mirada —podien embruixar les persones amb la mirada— i molts altres poders, com ara congriar grans tempestats i pedregades —per exemple, ho veiem a la cançó infantil «Plou i fa sol / ses bruixes se pentinen. / Plou i fa sol / ses bruixes porten dol»—, donar mal a les persones, predir la mort dels animals o persones i altres fets, fer-se invisibles, matar els nins, ajudar el dimoni o fer altres malediccions. Tots o gairebé tots aquests elements són presents als ítems seleccionats per a l'itinerari i ens ajuden a l'hora de classificar-los.

Pel que fa a aquests exemples, comentarem quatre llegendes o succeïts que es contaven a Menorca al final del segle XIX i al principi del XX. En primer lloc, a

«Sa perdiu blanca»[1] es diu que pel Pou de sa Perdiu Blanca sempre surt una d'aquestes aus que parteix cap a Algendar. Un jove, que hi passa sovint, per por, li dispara amb una escopeta, però no l'encerta perquè la perdiu fuig a temps. Aquesta acció es repeteix un parell de vegades. Ell, esporuguit, carrega l'escopeta amb un realet de plata, per consell d'un amic, la fereix a l'ala dreta i la perdiu desapareix. Quan veu l'al·lota, li comenten que ha caigut i s'ha romput un braç. Aquesta era una de les creences més arrelades a les illes, és a dir, que les bruixes es podien transformar en qualsevol animal.

En un altre relat popular, «Sa somereta blanca»,[2] com en aquest cas de l'ala de la perdiu i el braç de l'al·lota, la relació que s'estableix entre el colp propinat a la pota posterior d'una somera i la subsegüent ferida a la cama d'una dona suggereix que aquesta última podia ser bruixa. Es conta que a la cova de Cala Figuera, de vespre, en surt una somereta blanca. Un jove hi passa per davant i intenta espantar-la, però, al final, el guanya la por. Així que clava un dobleret de creu a un garrot perquè un curandero li ho ha dit i li pega la garrotada a la pota. En rebre la garrotada, la somereta desapareix. Després, quan el jove arriba a casa de la seva al·lota, veu que la mare està ferida.

En tercer lloc, «El presoner de Maó» és un cas succeït que s'explica al volum de José Luis Amorós.[3] L'any 1705 el patró de Maó confirma un trajecte en vaixell, però, quan veu que la nau no avança, la por l'envaeix i ordena que torni al port. Diuen que al vaixell que no podia avançar hi havia un català encisat per la bruixa maonesa Mariana Borràs. L'any següent el patró no deixa embarcar el català per temor que la bruixa els anegui a tots. A més, el català, Joan Antoni Suau, sovinteja la casa de Mariana i, quan s'acaba l'amistat, a ella l'envaeix la ràbia. Davant aquesta situació, el català se n'allunya, però s'adona que no pot atendre cap altra dona. Decideix fugir de Menorca amb el mateix vaixell del patró i, quan hi atraca, s'alça una gran tempesta. Aquest fet es repeteix diverses vegades i per això es coneix Joan Antoni com el presoner de Maó, perquè ha quedat pres de Mariana a l'illa, concretament, a Maó.

Qualsevol acte sospitós o que atemptàs contra els ideals conservadors de la religió i la nació era susceptible de bruixeria. En aquest cas, però, veiem un dels poders que es relacionaven amb les bruixes i que atemoria la població: estaven dotades de poders sobrenaturals sobre els elements, amb els quals podien dominar la naturalesa i canviar l'estat del clima. A «El presoner de Maó», la bruixa ha provocat una tempesta.

Finalment, a «Una història dels mals esperits», també extret d'Amorós,[4] Catalina Benejam sempre està malalta i, un dia, es troba amb Antònia Subirats, que sap el mal que pateix sense que ningú li n'hagi dit res. Després d'això, cada vegada que Catalina es troba amb Subirats, cau a terra. Catalina passa nou anys envoltada dels mals esperits, de manera que aquests personatges fan que el seu fill mori, quasi llancen la seva germana, també encisada, per un cingle d'una pedrera de prop, i a ella mateixa la llancen per sobre de les muralles al carrer de Santa Rosalia; per sort, conten que els seus veïnats la recullen amb un llenç de cotó blanc perquè no caigui a terra.

[1] Vegeu l'annex 7.2.
[2] Vegeu l'annex 7.3.
[3] Vegeu l'annex 7.4.
[4] Vegeu l'annex 7.5.

De Catalina Benejam en relació amb les germanes Subirats hi ha molts episodis, però ens hem centrat en aquest perquè és el que desencadena la resta de la vida de Benejam, atès que s'hi mostra la suposada relació amb el diable que tenien les bruixes i el poder d'encisar i fer entrar els mals esperits dins les persones, que els conduïen a fer coses tan impensables com matar algú.

5. Conclusions

El material folklòric sobre bruixes, o que tenen com a element principal una bruixa, que ens ha arribat a Menorca és fruit de la canalització, principalment, de la por. La desmitificació del concepte a partir de la història europea i, concretament, menorquina ens ha permès d'analitzar quins elements que s'associen amb les bruixes apareixen a les nostres llegendes o, en alguns casos, als succeïts que coneixem. La cacera de bruixes va ser un dels successos més importants en el desenvolupament econòmic i la formació del proletariat modern i, encara que ja s'ha reconegut el genocidi de les bruixes que això va implicar, no s'ha introduït cap «dia commemoratiu» en cap calendari europeu que ens recordi les massacres de bruixes. Actualment, molts de grups feministes es reapropien del concepte de bruixa per encapçalar el moviment i també ho fan molts d'artistes, per exemple, Tres Voltes Rebel, que fa il·lustracions i ha publicat un llibre que té per títol *Som les netes de les bruixes que no poguéreu cremar*, o Fornaris, un grup de música menorquí que agafa el primer cognom de la primera de les Eriçones. No hem d'oblidar que «de la misma forma que el cercamiento de tierras expropió al campesinado de la tierra comunal, la caza de brujas expropió a las mujeres de sus cuerpos» (Stardust 2018: 35).

6. Referències bibliogràfiques

ALCOBERRO, Agustí (1992): *El segle de les bruixes (segle XVII)*. Biblioteca bàsica d'història de Catalunya. Barcelona: Editorial Barcanova.

AMORÓS, José Luis (1990): *Brujas, médicos y el Santo Oficio. Menorca en la época del Rey Hechizado*. Maó: Institut Menorquí d'Estudis/Torre del Puerto.

CAMPS, Francesc (1987) [1911]: *Folklore menorquí de la pagesia* tom II. Maó: Consell Insular de Menorca/Entitat Local d'es Migjorn Gran.

CHOLLET, Mona (2019): *Brujas. ¿Estigma o la fuerza invencible de las mujeres?* Traducció de Gemma Moral Bartolomé. Barcelona: Penguin Random House.

FEDERICI, Silvia (2020) [2018]: *Bruixes, caça de bruixes i de dones*. Traducció de Marta Pera Cucurell. Manresa: Tigre de paper.

STARDUST, Lady (2018): *Mujeres en la hoguera. La caza de brujas, el cercamiento de tierras y el surgimiento del capitalismo en Europa*. Madrid: Antipersona.

7. Annexos: texts originals transcrits

7.1. Remei contra el verí (Camps 1987: 128)

Verí (picadures d'aranyes, paparres, escorpins).– Llengo de Sant Pau (dent de *Carcharadon* fòssil) penjada pes coll com a preventiu; i passada per damunt es pic verinós, com a medi curatiu. Fregues de Llatsó verd; te de cost. Aplicar sa pedra de verí, que és una pedreta negra, com un bo d'ametla, rara i per açò de molt valor. No en tenia més que qualque senyor. En es terme de Ciutadella conten que, seixanta o setanta anys enrere, hi hagué en es temps des segar una plaga d'aranyes verinoses, i es bracers atacats eren duits en carros o damunt siveres a cas comte de Torresaura, i sa senyora comtessa els passava sa pedra de verí (no n'hi deuria haver d'altra), i la major part dels malalts passada sa pedra, s'alçaven i se'n tornaven an es tai des segar. Passar-hi es foguer per sa picadura.

7.2. Sa perdiu blanca (Camps 1987: 113)

Tothom, a ses Ferreries, coneix es Pou de sa Perdiu Blanca, d'Algendar, que està suvora es camí; pou abundós i d'aigo boníssima, i tan fondo, que s'hi poa a braços.

Festetjava a Algendar un jove de ses Ferreries, i fos de nits, fos de dia, des pou devora es camí li sortia una perdiu blanca, i voletetjant, sense mostrar-se gaire esquiva, desaparexia cap a Algendar.

Es jove, que era bon caçador, un dia li allargà s'escopeta, li afinà sa punteria així com va voler; li tirà; però sa perdiu blanca, sense fer menció de cap casta, va seguir voletetjant, voletetjant.

Altra i altra vegada, cada volta que li sortia, tornà a escopetetjar-la; però s'escopeta, que era de tota confiança, cada vegada li féu figa.

An es jove li entrà sa por: aquella bestiola podia enriure-se'n de ses escopetes i dels caçadors.

Per consei d'un amic, carregà s'arma amb un realet de plata. Li sortí sa perdiu blanca, voletetjant com sempre; es jove li tirà, i li rompé s'ala dreta; però a l'anar per aplegar-la, desaparegué: perdiu és, diable és.

Arribà en es lloc i rebé sa trista nova que sa seva al·lota, llavors, en aquell mateix moment, havia caiguda, i s'havia romput un braç: precisament s'endret. D'aleshores ençà es pou d'Algendar se diu es Pou de sa Perdiu Blanca.

7.3. Sa somereta blanca (Camps 1987: 112)

Un jove ciutadellenc trebaiava a Maó, i tenia s'hostalatge a S'Arraval Nova.

Els vespres, acabat es jornal, prenia sa trossereta, i cap allá s'ha dit.

—Mira, vés-hi alerta, —li digueren es companys de feina.

—Per anar-te'n, no esperis sa fosca; perquè, en passar davant sa cova de dalt Cala Figuera, no te surti sa por, sa somereta blanca.

I li contaren que un jove maonès que festetjava a S'Arraval Nova, els vespres, anant a ca s'al·lota, així que arribava en es dret d'aquella cova, li sortia una somereta blanca. Els primers dies no en féu cas; però de tant de fer-li bellumes davant ets uis, arribà a no tenir altre pensament, de nits i de dia, més que sa dimescli de

somereta blanca. Provà d'arruixar-la i sa somereta no en féu cas; maldà a fer-li por, i sa por l'agafà a ell.

Cercà es remei, i posà en obra es que li donà un adobant o curander de bruixes. A un garrot hi clavà un dobleret de creu. I així que li sortí, tota fresqueta, sa somereta blanca, li entimà garrotada; la ferí a una cama de darrere, i sa bistieta desaparegué, com si s'hagués fusa.

Arribà a ca s'al·lota i va sebre que sa mare d'ella estava en es llit amb una cama consentida.

Açò va fer que sa por s'estengués més i més. Passant per davant sa cova de dalt Cala Figuera, a hores desdigudes, tothom creia veure sa dianya de sa somereta blanca.

I encara que a sa cova, li han paredada sa boca, sembla que sa por no està esvaïda del tot. No hi falten els que temen que, per entre ses juntes des paredat, no els surti sa somereta blanca.

7.4. El presoner de Maó (Amorós 1990: 109-110)

En una isla la vida marítima es esencial para la supervivencia. Pero si a la incertidumbre de las travesías se añade la sospecha de brujería, entonces la situación se agrava. Tal fue el caso del patrón Martín Hernández de Mahón. Cierto día de 1705, este patrón autorizó el embarque de un catalán llamado Juan Antonio Suau, natural de la villa de Montblanch y que a la sazón residía en Mahón, para que en su barco pudiera trasladarse a Barcelona. Ya en plena mar y lejos de tierra firme se encontró el patrón con el hecho nuevo para él que la embarcación no avanzaba más. Atemorizado el patrón, hizo que su barco regresara al puerto de Fornells. Este insólito hecho fue atribuido por Martín, el patrón, a la acción de una reconocida bruja mahonesa, Mariana Borrás Figueras, que a todas luces había embrujado al catalán. Al año intentó nuevamente embarcar dicho sujeto, pero esta vez fue el escarmentado patrón quien le negó pasaje por temor de que la Mariana *les hiciese anegar a todos*. Para asegurarse que no iba a tener que embarcarle, logró dicho patrón que el castellano o alcaide del castillo de San Felipe no le extendiera la licencia por escrito necesaria para salir del puerto de Mahón.

Razones tenía el patrón al negarle permiso de embarque, pues el tal Juan Antonio era visitante asiduo de la casa de Mariana Borrás, con la que había tenido *introducción* y *amistad* por espacio de un par de años. Con el paso del tiempo, las relaciones entre ambos se agriaron, de tal manera que eran frecuentes las riñas. Habiendo decidido Juan Antonio Suau dejarla y apartarse de su casa, se encontró con que no podía *vivir ni gozar otra mujer hasta volver en su amistad*. Aquella situación era insostenible, concluyendo que no había más remedio que abandonar la isla. Tan decidido estaba Juan Antonio en cortar, que era claro a los ojos de Mariana que iba a abandonar la isla, amenazándole no una, sino varias veces, que no saldría de Menorca hasta que ella misma así lo quisiera. En vista de que la situación no mejoraba, Juan Antonio se decidió por fin y a pesar de las amenazas a embarcar para Barcelona, precisamente en el barco del patrón del cual hemos hablado. En efecto, como hemos dicho, cuando llegó el barco a la altura de Fornells *se movió tanta tempestad estando el tiempo sereno que fue forzoso volver la embarcación al puerto de Mahón*. Y así sucedió cuantas veces intentó Juan Antonio abandonar la isla, quedando prisionero de Mariana.

7.5. Una història de mals esperits (Amorós 1990: 179-181)

Catalina Benejam había llevado una vida dura de enfermedad y dolores. Todo le dolía, a veces era la cabeza, otras el estómago, en fin, otras cualquier parte del cuerpo. Tres años estuvo en cama sin poder moverse. En este tiempo, le apareció un fenómeno totalmente inusual: le salía un tumor en medio del cuerpo que, a veces, le subía hasta el cuello. Tan extraño era el fenómeno, que ella y sus familiares empezaron a sospechar que estaba hechizada.

Tan apurada estaba, que Catalina no dudó en hacer la promesa que el primer día que pudiera caminar iría a la Iglesia Parroquial a visitar a la Santísima Virgen de la Salud. Llegado el tan deseado día, Catalina pudo por fin cumplir su promesa. Regresando a su casa, encontró a Antonia Subirats arrimada en el portal de su casa. Al verla pasar, la Subirats se interesó por su salud, si se dolía de su enfermedad y si tenía aún *aquel tumor en el cuello*. Se quedó sorprendida la enferma, pues lo del tumor era un bien guardado secreto, que solamente conocían sus familiares íntimos. Catalina le contestó que a veces sí y a veces no. La Subirats, que se mostró muy afectuosa en aquel momento, inquirió si había acudido a los cirujanos para que la abrieran y curasen, *pues como has pasado tanto tiempo con tanta paciencia que si lo hubieras puesto en manos de los cirujanos pudiera ser que hubiera dado con el remedio y te hubiesen curado*.

A partir de aquel encuentro callejero, los malos espíritus empezaron a ahogarla, de tal manera que cuando Catalina veía a la Subirats, caía al suelo como fulminada, quedando como muerta hasta que la llevaban a su casa.

Por nueve años estuvieron los malos espíritus atormentando *con grande rigor* a la infeliz Catalina. Incluso habían causado la muerte de un hijo suyo, espiritado, que tenía trece años. Por si fuera poco, los malos espíritus se habían apoderado de una hermana de Catalina, por nombre María, que estaba casada con un labrador de Ciudadela llamado Pedro Vila. A esta mujer, *las hechiceras o malos espíritus* habían querido despeñarla muchas veces, *llevándola por fuera de las murallas y arrojándola por un despeñadero de unas pedreras muy grandes que allí hay*.

Tampoco quedaba mejor parada la Catalina. Una noche, los malos espíritus la cogieron y llevaron por la muralla, arrojándola a la calle de *Santa Rosalía*. Cuando caía al vacío vió que cuatro —el documento no dice quiénes eran aquellas cuatro benefactoras personas— la recogían con un lienzo de algodón blanco y, sin dejarla llegar al suelo, la llevaron a su propia casa, desapareciendo las cuatro que la salvaron. A la noche siguiente, cuando estaba durmiendo en su cama, tuvo una visión. En ella aparecían tres almas condenadas, rodeadas de demonios *echando fuego por todas partes*. Una de las almas era la de Francina Cánovas, mujer de José Morlá; la segunda era la de Juana Sintes, y la tercera una que no conocía. Estas almas, encontrándose en aquella situación infernal, la rogaron que las salvase y ofrecieron que la salvarían la vida. La visión terminó con la contrición de las tres almas, que prometieron ir a confesarse y enmendar sus vidas.

Al día siguiente, la Catalina fue a visitar a Juana Sintes para contarle la visión que había tenido y la conminó a que cambiase de vida. La Sintes debió tomarse la perorata de Catalina como una broma pesada: *Ya sé* —le dijo— *que por Ciudadela dicen que soy bruja y mala mujer*, y sin hacerle caso, la dejó. Aquella noche, volvieron las mujeres a casa de Catalina, queriendo llevarse al hijo pequeño. Pero ella, como madre que era, lo agarró en sus manos, logrando que sólo pudieran llevarse

un pañuelo blanco que el niño llevaba en la cabeza. En otra ocasión, tres mujeres penetraron en su casa, distinguiendo muy bien a la Sintes, pues *iba delante de todas y la conoce en el hablar, en la vista y en el ropaje*. No pudo distinguir quiénes eran las otras dos acompañantes, pues era la primera vez que las veía, aunque pudo recordar que una de ellas era una *que tiene los pechos muy grandes*. Asustada la pobre enferma por la visión y con el fin de defenderse de los malos espíritus que ella consideraba eran, se puso a rezar y a persignarse. Al verla, las tres mujeres la hablaron y dijeron:

—Nosotras no somos demonios que huímos de las cruces, que también las usamos como tú.

El documento no dice en qué terminaron las visiones de aquella enferma, pero seguramente sirvieron para confirmar la brujería atribuida a las mujeres que protagonizaron aquellas disparatadas aventuras nocturnas.

La figure de la sirène dans le conte « Ada Liz » de Mercè Rodoreda (1908-1983)

Sandrine Frayssinhes Ribes
Université Paul-Valéry Montpellier III
sandrine.ribes@univ-montp3.fr
https://orcid.org/0000-0003-1603-5681

Résumé

Dans cette étude je m'intéresse à un conte de Mercè Rodoreda auquel les diverses études réalisées sur les récits brefs de l'auteure font très peu de références : il s'agit du récit « Ada Liz » qui ouvre le volume Semblava de seda i altres contes *(1978). Mon propos consiste à analyser la relation de ce conte avec le motif de la sirène et à observer en même temps le jeu hypertextuel qui s'établit avec le texte de la traduction de Josep Carner* La donzelleta de la mar*, en prenant en compte l'intérêt et l'admiration de l'écrivaine pour l'œuvre de Josep Carner (1884-1970). L'observation des dispositifs utilisés par l'auteure pour parvenir à une reformulation de la figure de la sirène permettra de montrer que la rhétorique de l'ironie, qui naît du jeu hypertextuel, est essentielle dans la construction du sens de ce récit pour adultes, puisqu'elle autorise une lecture depuis la perspective du genre pour ce texte qui, par d'autres aspects, est en adéquation aussi bien avec les problématiques sur la condition de la femme qui se sont exprimées dans la littérature contemporaine écrite par des femmes, qu'avec le choix de la modalité de l'ironie littéraire qu'ont fait nombre d'écrivaines catalanes.*

Mots clés

sirène; Mercè Rodoreda; Josep Carner; ironie; genre

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 13, 2024, 119–135 | DOI: 10.17345/elop20243888
ISSN: 2014-7996 | https://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract
In this study I focus on a story by Mercè Rodoreda entitled "Ada Liz", to which very little reference has been made by the various studies on the author's short stories. It opens the volume Semblava de seda i altres contes (It Looked Like Silk and Other Stories) *(1978). My aim is to analyse its relationship with the motif of the mermaid and at the same time to play the hypertextual game with the text of Josep Carner's translation* La donzelleta de la mar (The Little Mermaid), *because of Rodoreda's interest in and admiration for his work (1884-1970). The devices used by the author to reformulate the figure of the mermaid will show that the rhetoric of irony, which arises from the hypertextual game, is essential if adults are to construct the meaning of this story, as it allows the tale to be read from the gender perspective. In other respects, the text is in line both with the questions raised in contemporary women's literature about the situation of women, and with the choice many Catalan women writers take to use literary irony.*

Keywords
mermaid; Mercè Rodoreda; Josep Carner; irony; gender

Resum
En aquest estudi m'interesso per un conte de Mercè Rodoreda al qual els diversos estudis que s'han fet de la narrativa breu de l'autora fan poquíssimes referències : es tracta del relat « Ada Liz», que encapçala el volum Semblava de seda i altres contes *(1978). El meu propòsit consisteix a analitzar la relació d'aquest conte amb el motiu de la sirena i a la vegada analitzar el joc hipertextual que s'estableix amb el text de la traducció de Josep Carner* La donzelleta de la mar*, tenint en compte l'interès i l'admiració de l'escriptora per l'obra de Josep Carner (1884-1970). L'anàlisi dels dispositius utilitzats per l'autora a fi d'aconseguir una reformulació de la figura de la sirena permetrà mostrar que la retòrica de la ironia, que neix del joc hipertextual, és essencial per a la construcció del sentit del relat per a adults, vist que n'autoritza una lectura des de la perspectiva de gènere. A més, aquest text, en altres aspectes, està en adequació tant amb les problemàtiques sobre la condició de la dona que s'han expressat en la literatura contemporània escrita per dones, com amb l'elecció de la modalitat de la ironia literària que han fet moltes escriptores catalanes.*

Paraules clau
sirena; Mercè Rodoreda; Josep Carner; ironia; gènere

Rebut: 31/01/2023 | Acceptat: 26/02/2023

1. Introduction[1]

L'analyse présentée dans cet article s'incorpore dans une ligne de recherche sur la réécriture dans la littérature catalane contemporaine, depuis une perspective de genre, portant en particulier sur la recréation de contes traditionnels. La figure de la sirène, qui fait partie de cet imaginaire collectif traditionnel, est présente dans divers contes de Mercè Rodoreda, ce qui ne surprend guère tant la littérature catalane, aussi bien médiévale que contemporaine, est riche de réinterprétations du motif mythologique de la sirène, qui trouve son origine dans *L'Odyssée* d'Homère où cette figure féminine est caractérisée par son chant et sa voix. Dans certaines versions de la légende, elle est décrite comme un monstre ailé mi-femme mi-oiseau.

En 2015, la romancière catalane Carme Riera publie le conte *La veu de la sirena* que la critique interprète comme une réécriture du conte de l'écrivain Hans Christian Andersen. D'ailleurs, l'édition de ce livre aux Edicions 62[2] inclut la version catalane du conte de la petite sirène publiée par Josep Carner en 1918 avec le titre *La donzelleta de la mar*, sur proposition de l'autrice Carme Riera. Dans son article de 2017 intitulé « Les sirenes de Carme Riera », Anna Maria Saludes nous invite à étudier la présence de la figure féminine de la sirène dans les contes de Mercè Rodoreda, en particulier le conte pour enfants « El noiet roger » publié en 1935 dans la revue *La Publicitat*. De la même façon, Mireia Ferrando Simón, dans son article de 2020 « D'Andersen a Carme Riera: una veu pròpia per a la sirena », signale que le récit de Rodoreda « Ada Liz », qui ouvre le volume *Semblava de seda i altres contes* (1978), ainsi que « La brusa vermella » du recueil *Vint-i-dos contes* (1958) —œuvre ayant reçu le Prix Víctor Català 1957— donnent lieu à l'apparition du motif de la sirène. À ces références, nous pouvons ajouter la brève pièce de théâtre « El parc de les magnòlies », publiée dans la revue *Els Marges* en 1976, qui clôt le recueil de 1978, et dans laquelle nous trouvons un poème adressé à une sirène.

Riera affirme, dans une entrevue (Zaballa 2015) après la publication de *La veu de la sirena*, qu'il existe un lien entre la sirène et la femme

> el líquid amniòtic que les dones portem al nostre ventre és marítim. I també hi ha molta relació entre la sirena i la dona. Els primers referents de cançons que tenim són les de bressol, que són com un cant de la sirena que retorna el nen a l'úter matern. Crec que les dones som molt més aquàtiques que els homes.

C'est à partir de l'époque médiévale que se diffuse l'image de la sirène avec une queue de poisson, image qui finit par s'imposer au XIXe siècle dans l'imaginaire collectif avec le récit populaire de Hans Christian Andersen (1805-1875) publié pour la première fois le 7 avril 1837 sous le titre danois *Den lille Havfrue* (Andersen 1837), et traduit en français sous le titre de *La Petite Sirène*, et parfois *La Petite Ondine*. La sirène est un *simil* de femme qui, dans le conte traditionnel fixé par Andersen, donne à la sorcière de la mer sa langue en échange de jambes de femme ; cette métamorphose lui permet d'aller sur la terre ferme où vivent les

---

[1] Université Paul-Valéry, Montpellier 3, ReSO UR 4582, F34000, Montpellier, France.

[2] Dans l'analyse qui suit, nous utiliserons cette édition de 2015 pour citer la version catalane de Josep Carner. Afin de ne pas alourdir le texte, nous mentionnerons uniquement le nom de l'écrivain entre parenthèses, sans numéro de page car l'édition de référence ne comporte pas de numérotation des pages pour le conte *La donzelleta de la mar*.

humains afin de retrouver celui qu'elle aime (ce prince ne sait même pas qu'elle l'a sauvé de la tempête). Mais son destin est malheureux puisqu'elle perd sa queue, sa famille et sa voix avec l'espoir d'être aimée en retour par le prince, ce qui jamais n'arrivera.

Le choix du récit « Ada Liz » pour l'analyse que nous présentons ici se justifie par le fait que les diverses études réalisées sur les récits brefs de l'autrice de *La place du diamant* font très peu de références à ce texte qui est le plus souvent cité mais sans commentaire ; il offre pourtant une lecture riche du point de vue de la perspective du genre. Notre propos consistera à analyser la relation de ce conte avec le motif de la sirène, et à observer en même temps le jeu hypertextuel qui s'établit avec le texte de la traduction de Josep Carner (1884-1970) *La donzelleta de la mar*, en prenant en compte l'intérêt et l'admiration de l'écrivaine pour l'œuvre du « prince des poètes catalans ». L'observation des dispositifs utilisés par Rodoreda pour parvenir à une reformulation de la figure de la sirène permettra de montrer que la rhétorique de l'ironie, qui naît du jeu hypertextuel, est essentielle dans la construction du sens de ce récit pour adultes, aussi bien d'un point de vue narratif que du point de vue du genre, puisque ce récit permet de s'interroger sur le protagonisme féminin et la question de la voix de la femme, aspects essentiels dans l'œuvre de Rodoreda.

2. L'admiration de Mercè Rodoreda pour l'œuvre de Josep Carner

Pour notre analyse de la présence du motif de la sirène dans le récit de Rodoreda, il est intéressant de rappeler que, grâce à ses traductions, le poète catalan Josep Carner (Barcelona, 1884 - Bruxelles, 1970) a joué un rôle déterminant dans la diffusion de l'œuvre de l'écrivain danois Andersen en Catalogne, comme de nombreux autres référents anglosaxons, qui sont aussi présents dans la production de Rodoreda, sous une forme ou une autre. Ainsi la version catalane du conte de la petite sirène rédigée par Josep Carner, sous le pseudonyme de Joan d'Albaflor, voit le jour en 1918 avec le titre *La donzella de la mar* (Garolera 2018 : 161), dans le recueil *Contes d'Andersen* (Andersen 1918) publié par la maison d'édition Editorial Catalana, dirigée alors par Carner lui-même, lequel a rédigé la préface de ce volume où il définit l'écriture d'Andersen ainsi : « El secret per parlar a la infantesa és dir simplement, il·luminadament, i amb fort impuls per a l'acció, tota la complexitat de l'esperit: és a dir, parlar en poesia, i el que és més, en poesia èpica. » (Carner 1918). Pour le poète catalan, la traduction pouvait représenter un instrument éducatif, au même titre que l'œuvre originale car il croyait en l'utilité sociale de la littérature (Ortín 1992 : 402-403).

La chercheuse Neus Real (Real 2005) définit le cadre de l'influence de Josep Carner sur Rodoreda en expliquant en détail l'intérêt de l'écrivaine pour l'œuvre et la personnalité de l'homme considéré comme « un pilar clar en l'articulació del noucentisme » (Real 2005 : 354) ; elle affirme que Carner représentait pour elle une référence littéraire et un modèle, tout en soulignant « el pes global del precedent carnerià amb relació a la narradora » (Real 2005 : 356). Selon ses propres mots, « Per a Mercè Rodoreda Josep Carner constituïa un precedent on emmirallar-se amb garanties » (Real 2005 : 353). De plus, Carner et Rodoreda ont poursuivi une correspondance assidue entre 1939 et 1953, période où l'écrivaine vivait en exil à Paris, ce qui a renforcé leurs liens amicaux mais aussi littéraires. Ces

échanges épistolaires ont constitué une des motivations qui ont poussé Rodoreda à écrire de la poésie à cette époque-là, avec notamment un cycle de sonnets, intitulé « Món d'Ulisses », qui recréent des passages de *L'Odyssée*, et lui ont permis de remporter en 1948 les Jeux Floraux de la Langue Catalane en exil (Rodoreda 2002) ; ces poèmes sont d'ailleurs au cœur de nombre de lettres échangées entre Carner et Rodoreda qui sollicitait les commentaires et corrections du poète.

L'admiration de l'écrivaine pour l'auteur de *L'oreig entre les canyes* (1920) est déjà manifeste dans ses contes pour enfants écrits dans les années 30[3] qui parfois établissent des liens intertextuels avec l'œuvre de Carner ; par exemple *La fulla* est un conte de 1936 qui naît du sentiment de dette littéraire envers le poète et met clairement en lumière la relation intertextuelle avec la poésie de Carner (Real 2005 : 352). Dans le cadre de cette influence, Real (2005 : 350-351) formule l'hypothèse selon laquelle le conte écrit par Rodoreda avant la guerre, intitulé « La sireneta i el delfí » et datant de 1933, pourrait être une réélaboration de *La donzelleta de la mar*[4] —ce conte serait ainsi le premier de la série des contes pour enfants écrits par Rodoreda. Cet élément vient renforcer l'idée que Rodoreda avait un attrait particulier pour la figure de la sirène, présente dans plusieurs de ses contes comme nous l'avons déjà signalé.

Ainsi, lorsque Rodoreda écrit « Ada Liz », elle donne une nouvelle fois présence à la figure de la sirène, mais en prenant des distances par rapport aux caractéristiques du genre merveilleux qu'elle a déjà exploré dans ses contes pour enfants; l'espace narratif particulier du récit bref lui offre de nouvelles possibilités d'écriture et lui donne davantage de liberté au moment de créer un texte pour adultes intégrant le motif traditionnel de la sirène.

3. Le jeu des allusions hypertextuelles

La lecture attentive souligne une série de points communs entre le texte « Ada Liz » et la version de Carner du conte d'Andersen. De plus, Rodoreda donne un indice de lecture en utilisant le mot « sirena » à la fin du texte dans la bouche du capitaine : « On anaves, sirena, sinó al mar, que sóc jo ? » (AL: 14)[5]. Cet énoncé convoque en premier lieu à la mémoire la figure mythique de la temptation de *L'Odyssée* d'Homère, vu que le capitaine éprouve une obsession pour Ada Liz: « no havia deixat pensaments en tu? Cada llevant t'he trobat en el meu cor... » (AL: 14); il nous autorise aussi à réaliser une lecture intertextuelle. Plus précisément, le fait de connaître l'intérêt et l'admiration de l'écrivaine pour l'œuvre de Josep Carner et pour la littérature pour enfants nous conduit à une lecture de ce récit selon la

[3] Rappelons que dans le contexte culturel des années 30 de diffusion et de normalisation de la langue catalane, Rodoreda a pris la mesure de la nécessité de s'engager pour sa langue et a donc commencé à écrire, en plus de ses écrits journalistiques, des contes pour enfants en catalan, publiés dans la section « Una estona amb els infants » du journal barcelonais *La Publicitat* entre 1935 et 1936 (Cortés 1998).

[4] Le texte de ce conte est actuellement introuvable. Cependant, on sait qu'en 1934 il a obtenu un prix aux Jeux Floraux de Lérida, car il est fait mention du prix reçu (le prix Casino Independent) dans une note de presse publiée dans le journal *L'Opinió* le 25/05/1934 (Porta 2002).

[5] Tout au long de l'analyse, j'utiliserai l'abréviation AL suivi du numéro de page pour citer le texte du conte « Ada Liz » dans l'édition de référence (Rodoreda 1988) qui est indiquée dans les références bibliographiques.

perspective de la présence d'une série d'allusions intertextuelles tant au niveau de la construction du personnage que du schéma narratif. Les comparaisons entre l'hypertexte et l'hypotexte de Carner permettront de mettre en évidence le fait que l'écrivaine a sélectionné des éléments du conte traditionnel qu'elle a réélaborés en les adaptant à l'argument de son propre récit.

3.1. Construction du personnage

Sur le plan de la narration, la relation hypertextuelle permet de caractériser la protagoniste Ada Liz au niveau physique mais surtout psychologique par comparaison avec le personnage de la petite sirène. En ce qui concerne la description physique d'Ada Liz, le principal élément de rapprochement est la chevelure : « uns cabells negres s'espolsen i taquen de gotes les parets » (AL: 5), « la tenebra dels meus cabells » (AL: 10), « cabells d'Ada, feixucs i brillants » (AL: 11). Dans le conte de Carner, nous pouvons lire : « sa llarga cabellera que s'escampava, tota solta en el vent ». Les yeux d'Ada Liz renvoient aussi à la sirène : « –Ada Liz, què tenen els teus ulls ? La tempesta els ha fet verds i blaus i canviants com aiguamarines… » (AL: 13).

La ressemblance entre Ada Liz et la petite sirène devient évidente dans l'évocation de leurs désirs. En effet, les deux personnages féminins éprouvent de la frustration du fait qu'elles ne peuvent pas satisfaire leurs désirs. Pour Ada Liz, c'est la frustration à la fois de ne pas pouvoir accéder à la solitude (el « seu desig insatisfet de soledats i silencis » (AL: 5), et de pas réaliser un amour de jeunesse auquel elle s'accroche : (« els seus pensaments es claven en el record d'un home que de debò havia estimat » (AL: 7), « En el cor d'aquell que li deia "estimada", va posar-hi la seva vida, i a les seves mans el seu destí » (AL: 8), « torno a tu perquè encara t'estimo » (AL: 10). Quant à la petite sirène de Carner, elle ressent de la frustration de ne pas pouvoir accéder au monde de l'air (« alçar-se aigua amunt ») comme ses cinq sœurs qui racontent leur expérience de ce monde à leur retour : « Cap d'elles no sentia tant de deler com la petita… », « Oh ! Amb quin afany s'ho escoltava la germana més petita ! », « Oh ! si jo tingués quinze anys ! —deia—, com em plauria, n'estic segura, el món d'allà dalt » (Carner).

Josep Carner souligne la fascination de la sirène pour ce « monde d'en haut ». Les deux personnages éprouvent donc de la fascination envers un monde qui n'est pas le leur. Ada Liz est attirée par le monde maritime, les bateaux et les marins : « És ella que ha errat pel port amb la seva inexplicable nostàlgia de mars desconegudes », « I en la seva imaginació, de cada gota d'aigua en féu néixer vaixells. A mida que partien els anava posant noms. El d'ella també : *Veloç, Ardent, Ignot, Ada Liz…* », « —dons [*sic*] què estimes ? —Els mariners », « Ella, més que res, estimava el mar que la lligava tant a la terra » (AL: 5-7).

Un autre point commun entre les deux protagonistes est qu'elles sont toutes deux rêveuses : un écho intertextuel se fait entendre clairement dans l'utilisation par Rodoreda du même adjectif qui a permis à Carner de caractériser la petite sirène d'Andersen comme « la petita… que era tan quieta i somniosa » ; en effet, on peut lire chez Rodoreda « somniosos els ulls d'Ada Liz » (AL: 11), et elle redouble même ce trait de caractère en utilisant le verbe, le substantif et l'adverbe correspondants : « Quins somnis somniarà Ada Liz ? », « resseguia somniosament les ratlles negres dels rius », « Ada Liz, que somnia desperta » (AL: 5-7). Le rêve est utilisé tel un moyen de distanciation de la réalité, et situe aussi bien Ada Liz que

la petite sirène dans un monde éloigné de leur réalité : toutes deux rêvent d'un amour impossible, situé dans le passé pour Ada, et dans le monde des humains pour la sirène.

Il est intéressant de remarquer dans les deux textes la similitude du symbolisme lié à ce rêve impossible. En effet, il correspond à un fort désir de liberté symbolisé par les fenêtres ouvertes aussi bien chez Rodoreda que chez Carner : on peut lire par exemple dans le conte de Rodoreda « en aguait a la seva finestra mira navegar a mig aire els seus navilis sense mar... » (AL: 6), ou encore « eren brillants de lluna i una estrella havia caigut allà... » (AL: 5), phrases qui rappellent de façon évidente des passages de *La donzelleta de la mar*: « Manta nit s'estava vora les finestres obertes, mirant a través de l'aigua blava tota ombrívola [...]. Podia veure la lluna i els estels, és ben veritat: eren d'una llum pàl·lida, però semblaven molt més grans, a través de l'aigua, del que semblen als nostres ulls » (Carner), ou encore celui-ci : « I quan [...] va estar-se a la finestra oberta i va mirar enlaire, a través de l'aigua foscament blava, pensà en la gran ciutat amb tota la seva fressa i aldarull, i es va imaginar que fins i tot sentia el so de les campanes » (Carner).

Pour construire le portrait d'Ada Liz, Rodoreda établit donc des parallélismes implicites entre sa protagoniste et la sirène connue des lecteurs catalanophones, grâce à la réappropriation de la sémantique utilisée par Carner et l'emploi de mots clés, dont certains sont littéralement présents dans le texte de Carner (« doll », « navilis », etc.). Il s'agit bien d'allusions et de réécritures de certains fragments, et non de citations, qui permettent à Rodoreda de parvenir à faire naître chez le lecteur une empathie envers Ada Liz, comme dans le conte pour enfants d'Andersen.

3.2. Schéma narratif

Le schéma narratif du récit de Rodoreda correspond à celui des contes traditionnels en ce qui concerne la structure argumentative, mais nous verrons que le temps y est traité de façon élaborée, et non linéaire. Dans une première partie, le narrateur omniscient expose la situation initiale de la protagoniste en la présentant comme une prostituée (même si ce mot n'apparaît jamais dans le texte). Dans la deuxième partie, il évoque, dans une narration simultanée soulignée par la répétition de l'adverbe de temps catalan « ara », les motivations expliquant le projet de la protagoniste de revenir dans son pays pour y retrouver « l'home que l'havia estimada » (AL: 9) (cela constitue l'élément moteur de la recherche) ; de fait, ce retour correspond au désir de retourner dans le passé (« Ada Liz, ara clara i pura, voldria fer present el seu remot passat »), passé obsédant Ada Liz qui est attachée à un amour déçu (« només viu amb l'obsessió d'uns records ») (AL: 9)[6]. La troisième partie fait part de la tentative de réalisation de ce projet et relate dans un récit rétrospectif des péripéties s'inscrivant dans le cadre d'une tempête.

Le récit passe directement de la présentation du projet d'Ada Liz et de l'explication de ses motivations, à la description d'un voyage en bateau sur lequel Ada Liz semble avoir embarqué. L'ellipse à la fois temporelle et narrative (AL: 11) nous fait passer d'une évocation écrite au présent à une narration au passé et instaure un doute sur l'interprétation de cet épisode de la tempête soit comme un

[6] « Ada Liz », comme la plupart des contes de Rodoreda, est une histoire marquée par l'influence du passé qui est « una força que plana sempre per damunt del present » selon Simbor (1998) qui étudie le traitement du temps dans les contes de la romancière.

rêve d'Ada Liz, soit comme la réalisation du voyage de retour de la protagoniste. De nombreux indices dans l'écriture, qui tend à divers moments vers un réalisme onirique, conduisent à une interpretation symbolique du fragment, comme la première phrase de cette partie du récit : « Ada Liz estengué el braç per agafar una mica de mar sense onades, però la proa era tan alta que el seu desig morí » (AL: 11), phrase soulignant l'inaccessibilité du rêve, ainsi que le suggère Bernal (1998 : 65).

Nombre d'éléments textuels introduisent le doute sur la réalisation du rêve d'Ada Liz; après la tempête, le capitaine lui dit: « ens hem perdut » (AL: 13). On observe aussi un parallélisme avec la fin du conte de la petite sirène qui pleure parce qu'elle ne peut pas revenir au palais du Roi de la Mer (« trencà el plor » (Carner)); Ada Liz, comprenant que son rêve ne peut pas s'accomplir, verse aussi des larmes: « Quan els somnis d'Ada Liz morien », « Havien nascut llàgrimes clares en els ulls d'Ada Liz » (AL: 13-14).

Dans cette partie du récit, la description de la tempête présente des ressemblances flagrantes avec *La donzelleta de la mar* où le narrateur décrit deux tempêtes, l'une lorsque la cinquième sœur de la sirène monte à la surface, et l'autre qui correspond au naufrage du bateau du prince. Non seulement le texte de Rodoreda (« Com s'han ennegrit, els núvols! », « Les onades començaren a encabritar-se » (AL: 11-12)) répète les caractéristiques de la tempête décrite par Josep Carner (« Les negres ones s'alçaren com muntanyes... llurs crestes torrejants »), mais il reprend également l'image sereine de la sirène au milieu de la mer (« ella seia quietament en la seva flotant muntanya » (Carner)), nous offrant l'image d'une femme, sûre d'elle, émancipée : « Ada Liz s'assegué damunt un rotlle de cordes, encengué una cigarreta » (AL: 11). Les similitudes de l'épisode de la tempête touchent donc aussi l'attitude défiante de la protagoniste Ada Liz comme le souligne cette phrase : « Ada Liz havia desat les llangors i àvidament aspirava el perill » (AL: 12), phrase qui rappelle clairement l'attitude de la petite sirène de Carner avant qu'elle ne décide de sauver le prince : « La donzelleta de la mar trobà que aquell era un joc ben entretingut... ».

Une fois la tempête passée, la description du geste d'Ada Liz envers le capitaine est une réécriture manifeste de la phrase de Carner lorsqu'il décrit le geste de la petite sirène sauvant le prince :

> La donzella de la mar besà son bell front altívol, i menà endarrere son cabell, que degotava. Li semblà que era com l'estàtua de marbre del seu jardinet. Tornà a besar-lo, i desitjà que pogués viure (Carner).
> I les mans d'ella van fins al front d'ell i fan els cabells enrera, que tornen a caure tot just apartats (AL: 14).

Cette forte présence de l'hypotexte de Carner dans le récit de Rodoreda, tant au niveau de la construction du personnage que du schéma narratif, même si elle n'est pas toujours explicite, est la preuve d'une intentionalité ironique dans le projet d'écriture de l'écrivaine, si nous considérons l'ironie littéraire comme une stratégie discursive, une modalité littéraire, ainsi que l'ont définie Beda Alleman (Alleman 1978), Pere Ballart (Ballart 1994), Philippe Hamon o Linda Hutcheon (Hutcheon 1978 i 1981), et non un trope ou figure rhétorique. Par conséquent, au-delà des allusions intertextuelles que nous pouvons interpréter avec certitude comme une manière de rendre hommage à l'écrivain Josep Carner et l'expression de l'admiration de Rodoreda, il est intéressant d'observer

comment l'autrice construit un nouveau sens à partir d'éléments de distanciation de l'hypotexte.

4. La rhétorique de l'ironie et la construction du sens

Nous pouvons considérer comme premier outil de l'ironie la prise de distance générique car il est évident que « Ada Liz » est un récit pour adultes, bien qu'il établisse les parallélismes avec la petite sirène du conte pour enfants. De fait, cette distanciation est la conséquence directe de l'argument qui traite de la condition d'une femme de mauvaise vie vivant « entre cases míseres », attendant « els vaixells amb els oficials i la marineria » (AL: 5). Cette double distanciation par rapport à l'hypotexte de Carner nous invite en tant que lecteurs à décoder le sens en suivant les critères d'une rhétorique de l'ironie tout en considérant sa valeur évaluative[7] (Hamon 1996) ou sa fonction pragmatique (Hutcheon 1994). Ainsi, dans le récit analysé, nous trouvons des figures de l'intertextualité, décrites par Laurent Jenny dans son article « La stratégie de la forme » (Jenny 1976), qui ont une valeur antiphrastique : il s'agit des interversions.

4.1. Interversion de la qualification du personnage

Ada Liz est qualifiée de façon antithétique par rapport au personnage de la petite sirène. En effet, bien que les ressemblances entre les deux textes soient nombreuses, il se produit dans le récit de Rodoreda une subversion de la figure de la sirène. Nous avons pu voir jusqu'à présent qu'Ada Liz est une nouvelle petite sirène en bien des aspects, mais elle a un nom et une voix, c'est-à-dire deux éléments essentiels dans la construction de l'identité de la protagoniste et dans sa relation avec les autres. Or, la sirène de Carner n'a pas de nom. Le fait qu'Ada Liz porte un nom n'étant pas celui de sa naissance (« En el temps que era obscur, ella no es deia Ada Liz » (AL: 7)), est significatif car le nom qu'elle porte dans la vie sociale est une identité qui lui est étrangère et ne correspond pas à son identité intime ; cet élément concorde avec le fait que l'homme qu'elle aime la connaissait avec son nom de naissance ; mais le narrateur omniscient ne nous donne aucun autre détail sur cette identité que le retour désiré dans le passé lui permettrait de retrouver. Cette quête d'identité marque une différence avec la femme-sirène du conte traditionnel.

Alors que la petite sirène finit par perdre sa voix, Ada Liz, elle, a une voix qui peut rendre amoureux à l'image de celle des sirènes de la mythologie : « Per enamorar té les paraules, i un passat dolcíssim com a present », « Faré que la meva veu sigui vent per a la teva ànima i la tenebra dels meus cabells, ombra verda per al teu cor » (AL: 10). Mais sa voix est aussi celle de la rébellion. Quand le capitaine lui demande de fermer les yeux, Ada Liz n'obtempère pas : « Ella no obeí i amb els ulls estranyament oberts i amb la veu sense modulacions ni nostàlgia, però en un retret, exclamà : —Capità... m'has despullat dels meus somnis. » (AL: 13). À ce moment-là, cette voix très sûre fait vaciller le capitaine : « Ell empal·lidí i tremolà de cap a peus » (AL: 13). Ainsi, cette vision de la femme-sirène dotée d'une voix

[7] Selon Hamon (1996), le discours ironique qu'il définit comme « une posture d'énonciation construite en énoncé » a une double valeur : informative et évaluative.

à la fois séductrice et rebelle, contribue à subvertir l'image mysogine des sirènes muettes transmise par le conte traditionnel d'Andersen qui reflète l'état d'esprit masculin dominant de son époque, comme l'explique Anna Maria Saludes Amat (2017 : 277) dans son étude sur *La veu de la sirena* de Carme Riera : « Andersen té una visió misògina de les sirenes... Els homes, en una època anterior, quan Andersen escrivia el seu conte, somniaven a posseir una sirena, però per fer-ho planer, la preferien muda, és a dir "sense veu" ».

4.2. Interversion du schéma actanciel du récit

Dans le récit de Rodoreda, nous pouvons observer également une inversion des rôles. En effet, dans le conte d'Andersen, c'est la petite sirène qui est amoureuse du prince et est prête à tout pour le retrouver, mais le prince n'éprouve aucun sentiment d'amour pour elle ; alors que dans la fiction de Rodoreda, c'est le capitaine du navire qui est amoureux de la sirène. Cette inversion du rôle de la sirène affecte le dénouement du récit.

Ainsi, la fin peut être lue à la lumière d'un parallélisme avec une phrase de la fin de la version de Carner, lorsque les sœurs apportent à la petite sirène un couteau pour qu'elle tue le prince : « Abans que surti el sol heu d'enfonsar-lo al cor del príncep; i quan la seva sang calenta esquitxi els vostres peus, ells s'ajuntaran de bell nou... sereu altre cop donzella de la mar » (Carner). Dans le conte traditionel, la petite sirène a le choix de tuer le prince pour vivre à nouveau comme une sirène en récupérant sa queue. Cependant, elle se sacrificie par amour en décidant de ne pas tuer le prince : « Per un moment el ganivet s'estremí en la mà que l'oprimia; després el llançà ben lluny entre les ones que ara feia rosades la llum del matí » (Carner). Ce dénouement où elle se transforme en écume de mer n'est certes pas une fin heureuse classique, mais ce sacrifice fait de la petite sirène une héroïne.

En revanche, Ada Liz agit de façon opposée à la petite sirène d'Andersen avec un geste violent envers le capitaine : « una mà, violentament, s'encasta sobre un cor que bat amb fúria » (AL: 14). Avec la violence de son geste, Ada Liz pourrait apparaître comme une antihéroïne face à la petite sirène de la tradition. Cependant, nous comprenons implicitement qu'Ada Liz se rebelle contre le capitaine qui non seulement lui a imposé son amour mais a abusé d'elle (« Dormia, nua, en el lloc on havia refusat d'anar » (AL: 12)) ; elle est donc une victime. Son geste fatal qui, d'une certaine façon, répond à la question du capitaine « De les teves mans no em vindrà cap carícia ? » (AL: 14), peut être interprété comme une catharsis puisque, la toute dernière section du conte, très brève, décrit un retour à la réalité après la tempête avec la vision du corps d'un marin (« el cos mort d'un mariner ») sur une plage déserte (« una platja deserta ») —cette plage rappelle bien entendu celle du conte d'Andersen. Cette mort du marin peut être comprise comme le résultat de la vengeance du personnage féminin, un acte de libération contre l'oppression imposée par le capitaine dont elle se sentait la proie.

4.3. Interversion des valeurs symboliques et morales

Dans le conte traditionnel, le sacrifice de la figure féminine représentée par la petite sirène qui semble être un exemple de comportement moral vu qu'elle fait le

choix de ne pas tuer le prince, correspond à une valeur romantique. L'inversion de cette valeur au profit de la rébellion situe le récit de Rodoreda dans la ligne de ses futures fictions narratives où les protagonistes luttent contre leur destin et trouvent des voies de libération, en dépassant les schémas imposés aux femmes par la société patriarcale, et bravant la morale. Cependant, c'est de manière distanciée que le narrateur met en valeur le courage d'Ada Liz, en utilisant le procédé de l'ellipse entre les deux dernières sections du texte laissant l'interprétation du conte ouverte, mais aussi en introduisant le doute tout au long de la troisième partie avec une série d'éléments textuels qui soulignent les rêves de la protagoniste (« Potser els seus somnis l'havien deixada en el mar ? » (AL: 13)), et font que le lecteur peut se demander si cet épisode de la tempête est réel ou bien seulement rêvé par Ada Liz. De plus, le narrateur joue avec les codes du genre fantastique : la présence de la nuit (« la nit es desfeia en pluja » (AL: 6)) qui autorise le songe, le mystère créé autour des divers personnages masculins, mais aussi la dimension magique des mots prononcés par la femme-sirène (« Sóc tot el que es respira, mariner... » (AL: 9)). Ainsi, le recours au rêve où devient possible le geste violent de vengeance, semble être une manière de prendre de la distance par rapport à cette rébellion féminine. Certes Ada Liz devient une figure agresseuse, mais elle est en même temps objet et sujet de violence, ainsi que d'autres personnages féminins de Rodoreda.[8] Cette question de la violence féminine comme voie d'émancipation fait partie des problématiques sur la condition de la femme que partagent les écrivaines catalanes contemporaines.

L'analyse des figures antiphrastiques de l'intertextualité permet de souligner l'intentionalité ironique de la romancière catalane dont le discours sur la femme-sirène est quelque peu subversif. Ce choix d'une rhétorique de l'ironie n'est pas isolé chez Rodoreda, puisqu'elle est aussi présente notamment dans ses textes des années 30 qui ont fait l'objet d'une analyse dans ce sens (Madrenas ; Ribera 2017), aux côtés d'autres écrivaines catalanes des années 20-30, lesquelles écrivent « des de la seva condició de gènere » et revisitent « temes i arguments culturalment sistematitzats amb criteri masculí i patriarcal i ara replantejats mitjançant la conjunció entre subjecte i objecte literaris [...] amb voluntat i criteri de bastir un registre de gènere propi » (Madrenas ; Ribera 2017 : 328-329).

5. La condition féminine dans « Ada Liz » et la critique féministe

Pour pouvoir proposer une lecture-interprétation d'« Ada Liz », la première difficulté est de savoir en quelle année l'auteure barcelonaise a écrit ce récit, car *Semblava de seda i altres contes* (1978) est un recueil chronologiquement très diversifié avec des textes produits entre les années 30 et l'année de sa publication, c'est-à-dire qu'ils appartiennent à une période de plus de quarante ans. Dans sa « Nota introductòria » des *Obres completes* de Rodoreda publiées en 1984, Carme Arnau supposait que « Ada Liz » datait vraisemblablement de la fin des années 30 (Arnau 1984 : 5-7) ; elle a confirmé ensuite en 2010, dans une note de son article « Les cartes de Mercè Rodoreda a Joaquim Molas : del vostè al tu », que ce texte n'était pas inédit lors de la publication du recueil *Semblava de seda i altres contes*, et avait

[8] Nous renvoyons ici aux conclusions de l'étude de Catalina Mir (2019) qui s'intéresse à la violence de la femme dans les contes de Mercè Rodoreda.

déjà été publié en 1940 dans le numéro 16 de la revue hebdomadaire éditée à Paris par les catalans en exil en France : *El Poble català* (Arnau 2010 : 249). La lecture de cette version du conte, illustrée par le dessinateur catalan Josep Narro (1902-1994), nous a révélé quelques différences minimes par rapport à l'édition de 1978, mais qui attestent une réécriture de la part de l'autrice ; il s'agit de changements affectant des choix linguistiques (par exemple, « llur estretor » est devenue « la seva estretor », « li semblava que no podia ésser » a été modifié par « li semblava que no podia ser »), ou bien de légères modifications du sémantisme de trois phrases (par exemple, « El vent jugava amb el fum que sortia dels seus llavis » a été changé par « El vent jugava amb els seus llavis »).

Le contexte d'écriture du récit est donc celui des des années 30 et correspond à l'époque où la personnalité littéraire de l'autrice s'est construite, sur la base de tentatives créatrices et d'une réflexion sur l'écriture, une étape où elle essaie de se constituer un style (Real 2005) et où elle découvre des écrivaines étrangères qui deviennent des références essentielles du féminisme, par exemple Katherine Mansfield[9] (1888-1923), considérée comme une des plus brillantes autrices de contes du XXe siècle, et Virginia Woolf[10] (1882-1941). Rodoreda a elle-même exprimé son admiration pour Mansfield dans une de ses lettres à Anna Murià, datée du 5 juin 1946, où elle évoque son intérêt pour les auteurs de contes : « Els que més admiro són Steinbeck, Faulkner, junt amb el meu amor que és K. Mansfield » ; elle ajoute : « És difícil trobar el secret d'aquesta gran força d'expressió. » (Rodoreda 1985 : 73-74). Carme Arnau a confirmé cette influence : « és Mansfield, probablement, l'autora que més va influir en l'evolució de la narrativa rodorediana » (Arnau 2000 : 16), soulignant qu'il existe de nombreuses affinités entre Mansfield et Rodoreda (Arnau 2000 : 17) ; d'ailleurs, ces parallélismes, aussi bien thématiques que stylistiques, ont été analysés notamment par Enric Balaguer (1995). Arnau affirme aussi que « Virginia Woolf [...] va interessar molt a Mercè Rodoreda » (Arnau 2007 : 35).

La critique féministe a souvent analysé l'influence de la condition féminine sur le style de l'écrivaine, en se basant essentiellement sur ses romans comme l'ont fait notamment Rosa Cabré (1970), Carme Riera (1983), Marta Pessarrodona (1983), et Neus Carbonell (1999), qui se sont centrées dans leurs analyses sur les personnages féminins de Rodoreda. Il est étonnant que les travaux de critique féministe ne mentionnent pas le récit « Ada Liz », alors même que le narrateur nous donne, parmi les rares éléments descriptifs de la protagoniste, des indices de son émancipation, telle la cigarette, certes devenue un cliché, mais qui permet de souligner une personnalité forte et affirmée du personnage féminin : « Ada Liz llençà la cigarreta i, girant-se resolta, mirà de dret el capità » (AL: 12). Cependant, l'un des commentaires généraux formulés par Carme Riera sur les femmes dans l'œuvre de Rodoreda pourrait très bien être appliqué au personnage Ada Liz : « Sus personajes femeninos, puestos en pie de manera magistral, no son sino pura metonimia, pro-

[9] Il est fort possible que Rodoreda ait pu lire la traduction en catalan publiée en 1937 des deux premiers contes du recueil de Mansfield *La garden party* (1922) (Barcelona, Editorial La Rosa dels Vents) (Balaguer 1995 : 21).

[10] Il faut noter que la première traduction en castillan de l'essai de Woolf *A room of One's Own* (1929) date de 1936 (avec pour titre *Un cuarto propio*). Une deuxième traduction (*Una habitación propia*) a vu le jour en 1967 ; quant à la première traduction en catalan, elle date de 1985 (*Una cambra pròpia*).

longación de sí misma » (Riera 1983) ; en effet, Ada Liz peut être perçue comme un reflet de l'autrice dans sa jeunesse où elle voulait accomplir ses rêves de liberté et d'indépendance, malgré des conditions de vie peu propices à l'écriture qui ne lui donnaient ni le temps libre, ni l'argent nécessaire pour pouvoir se consacrer à la création littéraire, comme l'explique Carme Arnau (2007 : 35). Curieusement un détail concret du récit vient souligner ces éléments de ressemblance : il s'agit du recueil de poésie qu'Ada Liz retrouve en préparant sa valise : « un llibre de versos que d'anys no ha llegit », livre de poèmes abandonné en quelque sorte, qui n'est pas sans rappeler au lecteur le fait que Rodoreda a dû laisser de côté pour quelques temps ses projets littéraires pendant ses premières années d'exil.

Le thème de la liberté est lié dans le conte à la thématique de la nécessaire indépendance économique de la femme. En effet, Ada Liz qui mène la vie d'une marginale, est consciente que sans argent elle ne peut pas être libre : « Ada Liz, mentalment, tornava a comptar els diners que li quedaven. I, amb propina i tot, només podia viure sola cinc dies. En sentir que la seva llibertat s'acabava... » (AL: 6). Elle se prostitue pour acquérir une stabilité économique et la liberté que cela lui procure n'est donc qu'apparente et intermittente (« es reserva diners per a, de tant en tant, poder dormir ben sola » (AL: 6), car elle dépend des hommes qui la fréquentent. Cependant, Ada Liz essaie de prendre le contrôle de sa vie lorsqu'elle décide de revenir dans son pays et donc en même temps à l'origine de son histoire (« En el temps que era obscur, ella no es deia Ada Liz » (AL: 7) ; sa liberté doit lui servir pour accomplir son rêve : « Recollirà diners i ja no seran per a passar uns quants dies sense companyia » (AL: 9) ; « Què pot fer Ada Liz de la seva llibertat si en uns records ha posat tots els minuts lliures de les seves hores ? » (AL: 10). Nous pouvons établir un parallélisme entre Ada Liz et la protagoniste du roman de Rodoreda *El carrer de les Camèlies* (1966) Cecília Ce, une prostituée qui éprouve le même désir de liberté et essaie aussi d'assumer sa position de sujet féminin pour construire son identité.

Cet attachement à la liberté n'est pas sans rappeler les préoccupations exprimées par Virgina Woolf dans son essai *A room of One's Own* (1929). En effet, dans « Ada Liz » l'espace référentiel dans lequel le narrateur situe la protagoniste au début du récit est ainsi décrit : « la seva petita cambra » ; l'emploi du possessif met en évidence l'importance pour une femme d'avoir son espace à soi, avec une référence implicite à l'espace défini par Virginia Woolf comme une « chambre à soi ». Ce lieu s'oppose dans le texte de Rodoreda à la maison que le consul promet à Ada Liz si elle l'accompagne : una « casa amb persianes fines per aturar el sol » (AL: 7) ; ce foyer symbolise de façon évidente une relation matrimoniale et à la fois l'enfermement car les persiennes évoquent une sorte de barrière entre l'intérieur de la maison et le monde extérieur. Pour Ada Liz, elles représentent l'impossibilité de rêver, ce qui justifie son refus de cette relation amoureuse : « ella va dir no », « No —havia dit ella—. Les persianes serien sense somnis... » (AL: 7). Ada Liz préfère conserver son espace même réduit, et rester libre pour pouvoir accomplir ses rêves.

Notre analyse du récit montre donc qu'une lecture depuis la perspective du genre est porteuse de sens car elle permet de mettre en lumière la problématique de la construction du sujet féminin présente dans le conte, en accord avec les préoccupations sur la condition de la femme qui se sont exprimées dans la littérature catalane contemporaine écrite par des femmes. L'analyse de certains symboles

présents dans le texte tel que le miroir ou l'eau illustrerait en particulier le thème de la recherche de l'identité féminine que Rodoreda développe dans l'ensemble de son œuvre.

Même si aucune étude féministe n'a jusqu'à présent commenté de façon détaillée le récit « Ada Liz », il est toutefois intéressant de constater que, dans son ouvrage *Narradoras españolas en la transición política (textos y contextos)*,[11] Pilar Nieva de La Paz, spécialiste de la littérature écrite par des femmes, consacre quelques pages à Rodoreda (Nieva de La Paz 2004 : 277-290) ; en évoquant la conception romantique de l'amour qui caractérise plusieurs des récits de l'écrivaine catalane, elle mentionne très brièvement le conte « Ada Liz » : « la sirena que huyó de su tierra a causa de un primer amor imposible (« Ada Liz », 1940) » (Nieva de La Paz 2004 : 279). Face à cet idéal inaccessible, le rêve prend toute sa place dans l'idéalisation, et l'imagination devient non seulement une voie d'évasion de la réalité en rendant possibles des sauts temporels —perceptibles dans le conte analysé dans l'alternance entre la narration simultanée, le récit rétrospectif, les prolepses et les ellipses—, mais aussi une forme alternative de rébellion. Selon Pilar Nieva de La Paz, l'écrivaine catalane contribue ainsi, à l'image de ses contemporaines, à la construction d'un imaginaire féminin particulier, en adoptant une conception moderne du genre fantastique, présent dans d'autres de ses contes (Arnau 1998). Ce fait confirme que le récit « Ada Liz » s'inscrit dans la généalogie d'une littérature contemporaine écrite par des femmes qui incorpore l'expérience féminine, au même titre que le reste de l'œuvre de Rodoreda.

6. Conclusions

Les allusions au texte *La donzella de la mar* avec lequel elle prend des distances sont pour Rodoreda à la fois une manière de rendre hommage à l'écrivain Josep Carner pour sa contribution à la littérature pour enfants en catalan, et aussi d'exprimer envers lui une dette littéraire quant à l'usage d'intertextes, puisque l'intertextualité a joué un rôle essentiel dans la réélaboration par Carner de la contistique populaire catalane et étrangère.

La rhétorique de l'ironie qui se développe à partir des figures intertextuelles d'interversion touchant la qualification du personnage, le schéma actanciel du conte, mais également les valeurs symboliques et morales, conduit à une reformulation de la figure de la femme-sirène dont le portrait se construit sur des ressemblances avec la protagoniste de la version de Carner, mais aussi des distorsions apportées à l'image romantique de cette figure féminine. C'est grâce à cette ironie littéraire que l'image d'une protagoniste émancipée, confrontée à sa condition de femme, est mise en lumière. La perspective du genre s'avère nécessaire pour interpréter ce récit comme une réécriture subversive du conte traditionnel proposant la vision d'une femme qui se rebelle contre la domination masculine en choisissant la violence afin de retrouver une forme de liberté —même s'il subsiste un doute sur l'accomplissement de ce geste—, et en faisant usage de sa voix de

[11] Cet ouvrage qui se centre sur la production narrative des écrivaines pendant la Transition espagnole (1975-1982) reconstruit le processus d'insertion de ces autrices dans la société littéraire espagnole qui a donné lieu au débat sur l'existence d'une 'littérature féminine' spécifique. Ces écrivaines tout en se forgeant une identité comme créatrices, ont témoigné de la situation sociale de leurs contemporaines.

femme contre le silence imposé par le patriarcat. Nous terminerons sur ce point en effectuant un parallélisme avec les poèmes de l'autrice inspirés de *L'Odyssée* qui peuvent être lus comme des révisions des mythes classiques des figures féminines dont Rodoreda brise le silence, ainsi que le souligne Nicole Altamirano : « By reevaluating and revising classical myths of the feminine she challenges the traditional suppression of women's voices by the patriarchy, crying out on their behalf » (Altamirano 2006 : 49).

7. Références bibliographiques

Alleman, Beda (1978): «De l'ironie en tant que principe littéraire». *Poétique* núm. 36: 385-398.

Altamirano, Nicole (2006): «Taking Back the Thread: Myth Revision in Rodoreda's "Secret" Odyssey Poems». *Catalan Review* vol. xx: 39-50.

Andersen, Hans Christian (1837): «Den lille Havfrue». *Eventyr, fortalte for Børn*. Copenhague: C. A. Reitzel.

Andersen, Hans Christian (1918): *Contes d'Andersen* (Trad. Joan d'Albaflor). Barcelona: Editorial Catalana.

Arnau, Carme (1984): «Nota introductòria». Dans Mercè Rodoreda: *Obres completes* (vol. iii). Barcelona: Edicions 62, p. 5-46.

Arnau, Carme (1998): «Mercè Rodoreda, contista (1933-1974): una aproximació a la seva evolució i influències». Dans Alonso Vicent; Gregori Carme; Bernal Assumpció (eds.): *Actes del i Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 215-239.

Arnau, Carme (2000): *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.

Arnau, Carme (2007) [1992]: *Mercè Rodoreda. Una biografia*. Barcelona: Edicions 62.

Arnau, Carme (2010): «Les cartes de Mercè Rodoreda a Joaquim Molas : del vostè al tu». Dans Josep Massot i Muntaner (coord.): *Miscel·lània Joaquim Molas* vol. 6. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 229-251.

Balaguer, Enric (1995): «Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda: (Episodis domèstics, servitud dels detalls)». *Catalan Review* vol. 9 núm. 1: 21-31.

Ballart, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.

Bernal, Assumpció (1998): «El mite i el conte: la paràbola de la brevetat rodorediana». Dans Vicent Alonso; Carme Gregori; Assumpció Bernal (eds.): *Actes del i Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 61-84.

Cabré, Rosa (1970): «La dona en l'obra de Mercè Rodoreda». *Revista del Centre de Lectura de Reus* núm. 218, p. 907-908.

Carbonell, Neus (1999): «Autoritat i escriptura en els contes de Mercè Rodoreda». *DUODA Revista d'Estudis Feministes* núm. 16: 97-115.

Carner, Josep (1918): «Prefaci». Dans Hans Christian Andersen: *Contes d'Andersen* (Trad. Joan d'Albaflor). Barcelona: Editorial Catalana, p. 7-13.

Cortés, Carles (1998): «La narrativa breu de Mercè Rodoreda en els anys 30». Dans Vicent Alonso; Carme Gregori; Assumpció Bernal (eds.): *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 301-322.

Ferrando, Mireia (2020): «D'Andersen a Carme Riera: una veu pròpia per a la sirena». *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature* núm. 9: 51-63. DOI: https://doi.org/10.17345/elop202051-63

Garolera, Narcís (2018): «Carner, traductor. Assaig de bibliografia». *Rivista Italiana di Studi Catalani* núm 8: 159-168.

Hamon, Philippe (1996): *L'Ironie littéraire*. Paris : Hachette.

Hutcheon, Linda (1978): «Ironie et parodie: stratégie et structure». *Poétique (Revue de théorie et d'analyse littéraires)* núm. 36: 467-477.

Hutcheon, Linda (1981): «Ironie, satire, parodie». *Poétique (Revue de théorie et d'analyse littéraires)* núm. 46: 140-155.

Hutcheon, Linda (1994): *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Londres / Nova York: Routledge.

Jenny, Laurent (1976): «La stratégie de la forme». *Poétique* núm. 25-28: 257-281.

Madrenas, Dolors; Ribera Juan Miguel (2017): «La retòrica de la ironia en la narrativa femenina catalana del període d'entreguerres». *Revista de Filología Románica* núm. 34 (2): 327-336.

Mir, Catalina (2019): «Víctimes (i agressores?) en els contes de Mercè Rodoreda». Dans María Xesús Lama; Elena Losada; Dolores Resano (eds. lit.): *Papeles del crimen: mujeres y violencia en la ficción criminal*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 65-76.

Nieva de La Paz, Pilar (2004): *Narradoras españolas en la transición política (textos y contextos)*. Madrid: Fundamentos.

Ortín, Marcel (1992): «Les traduccions de Josep Carner». *Catalan Review* vol. VI núm. 1-2: 401-419.

Pessarrodona, Marta (1983): «Les dones a l'obra de Mercè Rodoreda». *Serra d'Or* núm. 290 (novembre): 17-19.

Porta, Roser (2002): «Novel·la i periodisme marcats per l'humor». Dans Joaquim Molas; Carme Arnau; Marta Nadal (dirs.): *Mercè Rodoreda: una poética de la memoria*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans, p. 38-43.

Real, Neus (2005): *Mercè Rodoreda, l'obra de preguerra*. Biblioteca Serra d'Or. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Riera, Carme (1983): «Personajes femeninos, metonimia de la escritora». *El País* (14 avril 1983).

Riera, Carme (2015): *La veu de la sirena*. Barcelona: Edicions 62.

Rodoreda, Mercè (1936): «El noiet roger». *La Publicitat* núm. 19 (26 avril 1936): 10.

Rodoreda, Mercè (1940): «Ada Liz». *El Poble català* núm. 16 (9 février 1940): 4.

RODOREDA, Mercè (1958): «La brusa vermella». *Vint-i-dos contes*. Barcelona: Edicions 62.

RODOREDA, Mercè (1976): «El Parc de les Magnòlies». *Els Marges* núm. 7 : 79-89.

RODOREDA, Mercè (1985): *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1956*. Barcelona: Ed. La Sal.

RODOREDA, Mercè (1988): *Semblava de seda i altres contes*. Barcelona: Edicions 62.

RODOREDA, Mercè (2002): *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*. Ed. Abraham Mohino. Barcelona: Angle.

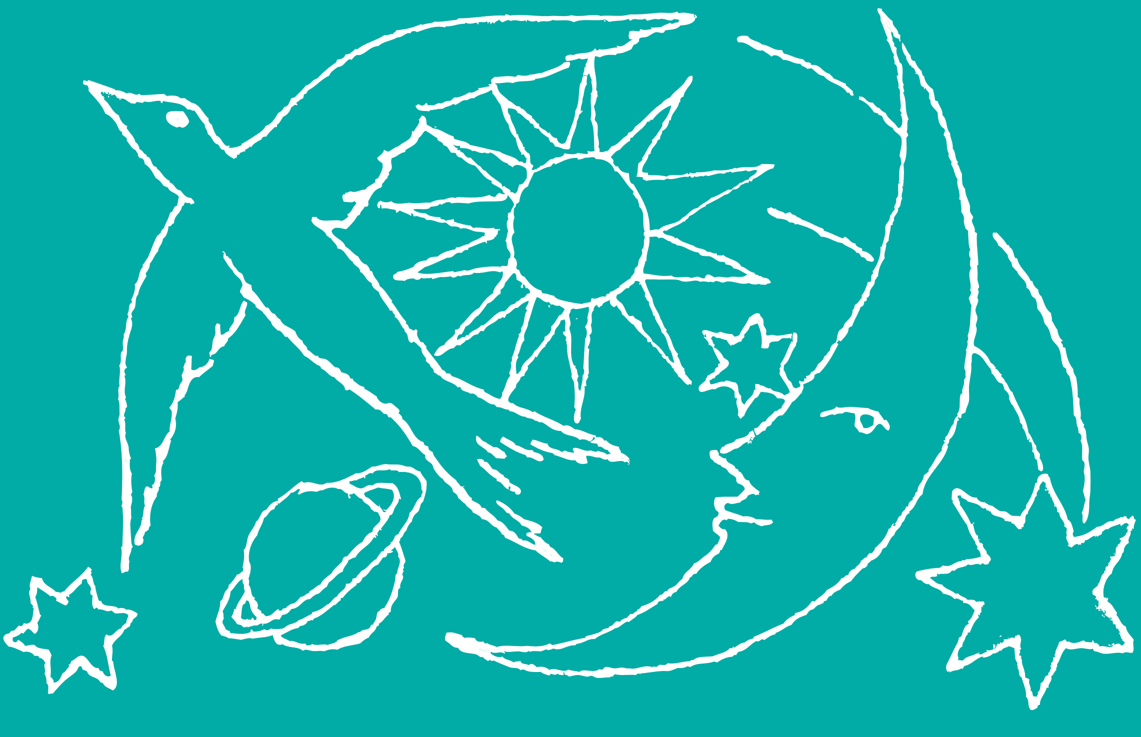
SALUDES, Anna Maria (2017). «Les sirenes de Carme Riera». Dans Eulàlia MIRALLES; Jordi MALÉ (dirs.): *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània, II: «in memoriam» Carles Miralles*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 267-280.

SIMBOR, Vicent (1998): «El joc temporal en els contes de Mercè Rodoreda». Dans Vicent ALONSO; Carme GREGORI; Assumpció BERNAL (eds.): *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 257-258.

ZABALLA, Bel (2015): «Carme Riera: "En l'època d'Andersen l'amor era l'opi de les dones"». *Vilaweb* (30 mars 2015). <https://www.vilaweb.cat/noticia/4237931/20150330/carme-riera-lepoca-dandersen-lamor-era-lopi-dones.html> [consulté le mai 2019].

Ressenyes

Reviews



Alcover, Antoni M. (1996-2022): *Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*. Vol. i-ix. Edició a cura de Josep A. Grimalt amb la col·laboració de Jaume Guiscafrè. Il·lustracions de Francesc de B. Moll, Josep Moll i Pere Prat i Ubach. Palma: Editorial Moll (vol. i-vi)/Institució Francesc de B. Moll (vol. vii)/Nova Editorial Moll (vol. viii-ix). 4424 p.

Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó

Josep Temporal Oleart
Grup d'Estudis Etnopoètics

Amb aquesta monumental obra la comunitat científica disposa de l'*editio maior* de l'*Aplec* alcoverià. Per la seva realitat material: 9 volums, 4424 pàgines, 280 rondalles, més 196 llegendes (a les quals cal afegir els aproximadament 560 textos, publicats per primera vegada en aquesta edició, que apareixen en el seu estat redaccional previ a les anotacions d'Alcover —les seves famoses sis llibretes— i que multipliquen per molt el valor documental del corpus), i especialment ho és, d'*editio maior*, pels estàndards acadèmics de l'alta recerca científica. Aquesta edició és presentada segons els criteris catalogràfics de la classificació internacional de rondalles (ATU),[1] però esdevindrà transcendent per a diverses disciplines com ara els estudis de folklore i l'etnopoètica, els estudis literaris i de la llengua o els estudis de ciències socials o d'altra naturalesa que eventualment requereixin aquest document. Es tracta d'una edició completa de l'*Aplec* veritablement definitiva que, pels seus criteris d'establiment textual i les seves característiques crítiques tan decisives, fan molt difícilment imaginable, amb el material disponible (i sabem que és complet!), l'expectativa d'ulteriors desplegaments crítics, ni tan sols particularitzats.[2] Els curadors hi han esmerçat molts anys d'ingents esforços, que s'han intensificat sobretot durant els vint-i-sis anys transcorreguts entre l'aparició del primer volum d'aquesta edició (el 1996, any del centenari de la publicació del primer volum de l'*Aplec*[3]) i el 2020 («l'any que s'escau el segon centenari de la segona edició, ampliada i millorada, dels *Kinder- und Hausmärchen* dels germans Grimm», tal com consigna el colofó del volum).

En un altre paper anterior,[4] ja hi vaig sintetitzar les tres grans raons per les quals aquesta edició prenia tanta importància. Les continuo defensant fil per

[1] Hans-Jörg Uther [ATU]: *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. Folklore Fellows' Communication 284, 285, 286. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004. Aquesta edició de l'*Aplec* també fa ús de l'edició anterior de la catalogació de rondalles, de la qual l'ATU parteix: Antti Aarne; Stith Thompson [AaTh]: *The Types of the Folktale*. Folklore Fellows' Communication 184. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961.

[2] Es dona per fet que els investigadors dels Països de la catalanofonia, però també els especialistes internacionals (singularment els dedicats a la recerca folklòrica i etnopoètica), coneixen la importància i les peculiaritats de l'*Aplec* d'Alcover, cosa que n'estalvia la ponderació detallada i permet cenyir aquesta ressenya exclusivament a les característiques d'aquesta edició i a les circumstàncies que hi estan relacionades.

[3] *Aplech de Rondayes Mallorquines d'En Jordi des Recó* (Antoni M.ª Alcover Pre.) Tom i. Tip. Católica de Sanjuan, Germans, 1896.

[4] «*Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó*, iii (Presentació)». Dins Jaume Guiscafrè; Antoni Picornell (eds.): *Actes del Congrés Internacional Antoni M. Alcover*. Biblioteca

randa. Primera: perquè deixa definitivament establerts uns textos fiables —el «document literari»—; segona: perquè es publiquen els materials orals que Alcover registrà a les seves llibretes —materials que, segons l'expressió del professor Grimalt, representen el *documentum medium* entre la versió oral i la confegida literàriament—,[5] i tercera: per la minuciosa anàlisi tipològica i rondallística que acompanya cada versió. El resultat és una poderosa síntesi, una lectura global i multidimensional d'aquest gènere etnopoètic, que la converteix en una autèntica summa rondallística alcoveriana farcida de coneixements concrets i de finor hermenèutica, sense descuidar en absolut la dimensió global del gènere ni les referències i paral·lelismes de cada cas en altres llengües i tradicions. Salvant distàncies formals i de perspectiva, aquesta edició recorda, pels seus resultats, la saviesa acumulada a les *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* de J. Bolte i G. Polívka.

Quant a la història que ha portat fins a la materialització definitiva d'aquesta edició, hi ha un episodi no explicat que, situat en perspectiva, sens dubte té rellevància. En el seu moment, en Josep Massot i Muntaner (editor de les Publicacions de l'Abadia de Montserrat i, al seu torn, també estudiós d'Alcover i del folklore) oferí a en Josep A. Grimalt de publicar la tesi doctoral,[6] però aquest en declinà l'oferiment. Sens dubte perquè llavors ja tenia *in mente* fusionar-la amb una edició definitiva de l'*Aplec*. Va ser un encert no correspondre llavors a la generositat de l'editor perquè hi hem sortit tots guanyant. Bàsicament per dues raons de molt pes. La primera, perquè l'edició resultant de l'*Aplec* és molt més que una excel·lent edició des del punt de vista crític i instrumental: és una presentació rodona, la seva explicació «en essència», de la cosmovisió que inclouen les rondalles sumada a la particular d'Alcover, ampliada i sedassada per tots els factors del mossèn, ben coneguts, que ara no cal esmentar. Una cosmovisió que fa comprendre perfectament per què Alcover les estimava tant i, sobretot, per què mallorquines i mallorquins li han professat tanta identificació i hi han projectat —ho diré amb una expressió amb regust antic a l'estil De Sanctis o estètica de Croce— una relació tan intensa d'amor. Té tota la raó Josep Maria Pujol quan, a la ressenya esmentada a la nota 2, amb tots els respectes pel que van significar els Grimm per als alemanys, afirma que «no hi ha cap col·lecció impresa de rondalles populars [*folktales*] [...] que hagi tingut un èxit tan fulminant, profund i perdurable entre el mateix poble del qual foren recollides que l'*Aplec de rondaies mallorquines d'en Jordi d'es Racó*» (2000: 130). L'investigador allunyat de l'entorn mallorquí ha de saber que les

Abat Oliba 257. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Universitat de les Illes Balears/Càtedra Alcover-Moll-Villangómez, 2003, p. 701-706. Del primer volum de l'*Aplec* en vaig fer dues ressenyes que complementen la present informació: *Llengua & Literatura* núm. 9 (1998): 473-479, i, més breu, *Serra d'Or* núm. 456 (desembre 1997): 107-108 [971-972]. D'entre les ressenyes que s'han escrit recomano molt especialment (sobretot a investigadors internacionals) la que va escriure en anglès dels dos primers volums Josep Maria Pujol a *Fabula* núm. 41 (2000): 130-134.

[5] Val a dir que la brillant idea —que Guiscafrè també qualifica, amb raó, d'«idea feliç»— des del punt de vista científic d'incloure la transcripció d'aquests textos a l'edició de l'*Aplec* fou una decisió de l'editor Francesc Moll (fill de l'eximi filòleg Francesc de B. Moll, deixeble i col·laborador d'Antoni M. Alcover).

[6] «Classificació de les rondalles de Mossèn Alcover: Introducció a llur estudi». Universitat de Barcelona, 1975.

rondalles versionades d'Alcover han adquirit naturalesa pròpia i un lloc principal dins l'imaginari sentimental de mallorquines i mallorquins; un patrimoni que ni els passa pel cap de qüestionar-se i de revisar en termes estrictament sociològics. El segon motiu pel qual va ser un encert rotund la fusió de tesi doctoral (en el seu punt de partença, 1975) i edició de l'*Aplec* (en el d'arribada, 2022) és que pel camí, a la saviesa i tenacitat d'en Grimalt —que són moltíssimes— s'hi sumaren les d'en Jaume Guiscafrè, que actuà de veritable causa eficient de l'edició. Certament l'edició de l'*Aplec* no tindria aquesta excel·lència crítica sense la seva aportació. Si en l'estampació de l'edició hi figura com un agent «col·laborador» és tan sols per una concessió a les maneres gradualistes d'una altra època més que una fotografia perfectament enfocada de la realitat. El professor Grimalt no ha tingut mai inconvenient a reconèixer generosament i públicament —això sí, amb la seva peculiar retòrica d'ecos— que sense en Guiscafrè aquesta edició no existiria o, si més no, no pas amb aquestes característiques ni amb aquests assoliments. Això no treu, és clar, que el professor Guiscafrè se senti, realment, un «col·laborador» privilegiat a l'ombra de l'esponerosa saviesa i *finesse* del mestre, conscient que la seva aportació no hagués pogut lluir sense la tasca mentora del professor Grimalt. Serà de justícia, doncs, que la comunitat científica es refereixi a l'autoria d'aquesta edició sense circumloquis ni complexos com a «edició Grimalt-Guiscafrè».

L'edició està formada per nou volums i, a grans trets, consta d'una introducció (al vol. I); un cos de rondalles, que ocupa vuit volums sencers, ordenades segons la classificació tipològica internacional (AaTh vol. I-IV, corresponents als tipus 15 fins al 559; i ATU vol. V-IX, corresponents als tipus 560 fins al 1183) (classificació a partir de la qual, òbviament, van apareixent les rondalles a l'índex de cada volum), més un índex de narradors, un de motius i un de tipus (al volum IX, que, de fet, és el que reuneix totes les llegendes).

Cal tenir en compte la posició dels editors respecte de l'adopció de la nova versió de l'índex a partir del vol. V. Afirmen: «Com que, en alguns aspectes, l'Aarne-Thompson era preferible al nou [catàleg, l'ATU], singularment en la descripció, l'anàlisi i la descomposició del tipus en episodis i elements, no és aconsellable considerar-lo prescrit i prescindir-ne, sinó ben al contrari» (vol. V, 2009: 8). I a continuació informen dels canvis de classificació que n'afecten la catalogació. Són els següents (primer la classificació Grimalt-Guiscafrè segons AaTh i a continuació, separats amb el signe >, els nous tipus ATU): «119A*>200C*; 301B>301; 313A>313; 313C>313; 330B>330; 401A>400; 403A>400; 425N>425B; 425P>302; 428>425B; 506>505; 506A>505; 532>314; 533*>404; 552A>552» (vol V, 2009: 8).

Vegem el detall de cada volum. El volum I (aparegut el 1996) inclou els tipus AaTh 15-314, és a dir, totes les rondalles d'animals [«Animal Tales»] del corpus (15 tipus que contenen 16 rondalles més 5 de no catalogades), precedides d'unes breus consideracions sobre el subgènere de les d'animals (p. 61-62), i 11 tipus de les meravelloses [«Tales of magic»] (que contenen 14 rondalles), també precedides d'unes breus consideracions sobre el subgènere de les meravelloses (p. 181-185). El volum té una introducció (p. 7-26); la presentació del material (p. 27-30); una bibliografia general (p. 31-36), referida sobretot als aspectes i instruments de catalogació del corpus alcoverià, així com a d'altres aspectes que hi estan específicament vinculats per la relació directa que hi tenen, i la llista completa d'edicions en volum de l'*Aplec* (p. 37-39) i de les traduccions parcials (p. 40-41) aparegudes fins la publicació del volum. S'hi inclouen, molt encertadament, els pròlegs a la primera

i segona edicions (p. 43-57) (aparegudes respectivament el 1896 i el 1914). Aquesta inclusió no està gens exempta d'interès, atès que permet una aproximació a la mentalitat d'Alcover davant de les rondalles, palesa la consciència de perill en què considerava que es trobaven aquests materials («moltes havien perdudes ses colors, i era poqueta la carn que else quedava», p. 50) i es defensa dels dubtes que va expressar Giuseppe Pitrè sobre la procedència oral d'algunes de les seves versions. Alcover va partir sense ombra de dubte de l'oralitat, com era molt freqüent amb els materials folklòrics recollits en aquell moment històric en què cuejaven fortament els tòpics del romanticisme —i, a més, tardà, com fou el català—, sobre l'«ànima del poble», la «saviesa popular», el «tresor dels avis», la «llengua mare dels avantpassats», etc. Amb tot, el seu valor per al folklore *sensu stricto* és, com deia Josep M. Pujol, tan imprescindible com només indicial. En defensa d'Alcover pot afirmar-se que aquests tòpics no eren en absolut elucubracions viscudes rere la taula d'un despatx, sinó que prenien una concreció pràctica i humana molt real per dos motius: primer, pel propi tarannà senzill de l'home que, tot i la seva erudició, mai va deixar d'estimar i reverenciar l'«ànima pagesa» que l'havia fet néixer; i, en segon lloc, perquè la seva capacitat de fer feina de camp —pensem en el filòleg que era en cerca del cabal lèxic de la llengua catalana— va ser sostinguda i intensa durant moltes dècades. Les seves versions, en definitiva, són recreacions conscients —com a acte creatiu, que ell considerava legitimat atès que es feia amb la mateixa llengua amb què es recollien— que normalment assoleixen un altíssim nivell literari. Guiscafrè es refereix a Alcover com l'instituïdor del cànon rondallístic; s'entén: d'un cert sentit de «corpus» per al gran públic, que durant més de cent anys les ha fruïdes amb passió, i d'un cert «patró» d'allò que és una rondalla, per més literaturitzada que en sigui la versió. I no cal dir, com imaginarà segurament l'estudiós internacional que conegui aquestes circumstàncies d'Alcover i el seu *Aplec*, que les seves versions han generat processos folklòrics de reoralització, segurament d'una manera no gaire diferent, *mutatis mutandis*, de com Marc Soriano explica que succeí el mateix fenomen amb les versions literàries de Perrault;[7] o com va succeir també, per descomptat, amb les versions dels Grimm, «canòniques i modèliques» per a tants i tants folkloristes d'Europa que els van emular amb les seves intencions (a Catalunya Maspons i Labrós potser n'és el millor exemple), i per a tants i tants d'europeus que se les van contar després de llegir-les.

Encara dins el primer volum cal referir-se al contingut de la «Introducció», que presenta de manera sintètica i precisa els aspectes següents: com va néixer aquesta edició (la primera espurna fou l'any 1962 arran de la lectura d'*Un home de combat (Mossèn Alcover)*, de Francesc de B. Moll); la gènesi de l'*Aplec* (a l'inici hi hagué Josep Miralles i Sbert, amic i condeixeble d'Alcover, i futur arquebisbe de Mallorca, que «l'animà a valer-se de la llengua del poble que volia retratar per donar forma a aquelles narracions», p. 10); la qüestió de la censura moral (que Alcover certament exercí en la tria i en els moments més «inconvenients» dels materials que decidí publicar, segons l'expressió del mateix Alcover); la classificació de les rondalles (que, ja s'ha comentat, segueix la classificació AaTh i posteriorment l'ATU, però prestant també una gran atenció al *Motif-Index of Folk-Literature* de Thompson); la

[7] Vegeu Marc Soriano: *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. París: Gallimard, 1996.

valoració de l'*Aplec* (que és ponderat com a obra literària i com a document folklòric); els objectius d'aquesta edició (adreçada als «lectors cultes, no especialistes, disposats a veure en l'*Aplec* d'Alcover un clàssic de la literatura catalana», p. 24; als «especialistes», pensant en els quals s'han «presentat els textos, els de l'*Aplec* i els de les Llibretes [on Alcover registrava els seus apunts presos de la font oral], ordenats i catalogats segons la catalogació AaTh [i, a partir del cinquè volum, ATU] i amb la indicació dels motius segons el *Motif-Index*», p. 24); sobre les il·lustracions (que, amb un cert aire de tribut i de nostàlgia bibliogràfica, es prenen de les edicions anteriors, fetes pels germans Francesc de B. i Josep Moll i per Pere Prat i Ubach —totes són tintes estampades en blanc i negre—, i es fan presents de manera sempre oportuna i en un equilibri escaient), i, finalment, com pot manejar aquesta edició el lector no especialista.

A l'apartat de «Presentació del material» s'hi exposa la manera com es presenta cada rondalla, que, per ordre, sempre es fa de la manera següent:

1. Encapçalament amb el tipus i, a continuació, el títol de la versió.
2. El text de la rondalla adscrita al tipus. Eventualment, entre el títol i el text hi ha un davantal que fa d'introducció més concreta a la rondalla, sempre amb contingut molt ajustat i on solen aparèixer, en els tipus més divulgats arreu del món, els paral·lelismes i referències que facin al cas, però considerats des del punt de vista dels continguts, fonts temàtiques, etc., més que no pas des del punt de vista tipològic (aquesta qüestió específica es tracta en l'apartat final de cada rondalla). En aquest apartat hi són habituals les referències a Homer i altres fonts gregues i llatines, a fonts bíbliques, a *Calila i Dimna*, a *Les mil i una nits*, etc., com també a diverses mitologies en què alguns episodis rondallístics poden ser connectats. De manera discreta, però molt solvent, aquest apartat és en part deutor de tots els coneixements acumulats en la perspectiva d'aquella època allunyada en què la rondallística internacional, la *Märchenforschung* clàssica, a l'ombra del que havien estat els estudis sobre mitologia, es plantejava l'origen de les rondalles i la problemàtica de les difusions. Els recaceigs que s'hi insinuen sempre resulten suggeridors, sorprenents i, a vegades, inclús fascinants; mai gratuïts o purament especulatius.
3. La llista d'edicions de la rondalla i, si n'hi ha, de traduccions, totes ordenades cronològicament. S'hi indica, en negreta a la crida de l'ítem, la darrera edició controlada en vida per Alcover, que és la que s'ha pres sistemàticament com a text de base de cada rondalla, amb només quatre excepcions perfectament justificades i sense rellevància crítica.
4. Transcripció de les anotacions corresponents a la rondalla, extretes de les sis llibretes en què Alcover registrava el material que arreplegava de la font oral (o fonts, atès que sovint en disposava de diverses). Val a dir que aquesta transcripció, clarament adreçada als especialistes, és d'un altíssim valor científic per a l'estudi de cada rondalla. Permet visualitzar a la perfecció els processos redaccionals d'Alcover i, sobretot, posa a disposició unes fonts (el *documentum medium* entre la versió oral i la confegida literàriament, com ja hem esmentat més amunt) que permeten aproximar-nos molt als continguts de l'oralitat, al moment en què es produïa el veritable acte de folklore. A més, tal com va explicar una vegada en Josep A. Grimalt, la decisió de publicar aquests materials íntegrament estalviava l'opció feixuga,

si no impossible, d'un aparat de variants convencional com el de les edicions crítiques habituals, la qual cosa no treu que, precisament perquè apareixen amb el seu màxim valor (completes) i permeten contrastar amb la màxima facilitat les anotacions i el text, aquestes transcripcions no actuïn, de fet, com a veritable aparat crític. Quelcom molt rar en les edicions de materials folklòrics i d'un altíssim valor. Perquè l'especialista se'n faci perfectament càrrec, potser valdrà la pena indicar que a l'*Index of Catalan Folktales* de Carme Oriol i Josep M. Pujol[8] es classifiquen sistemàticament aquests materials: dins l'epígraf «Versions written by A. M. Alcover», les redactades i publicades per Alcover, i simplement com a «Notebook [seguit del número de llibreta]», l'anotació corresponent (en podia disposar de més d'una), que també és classificada dins el tipus i que adquireix, així, valor de document folklòric. Comptant les anotacions de cada rondalla, doncs, el nombre que aconsegueix de fer-ne emergir i de classificar tipològicament es multiplica notablement (aproximadament, ja s'ha dit, són uns 560 documents!, 420 de les rondalles —vol. I-VIII— i 140 de les llegendes —vol. IX).

5. Notes crítiques, comparacions i comentaris. Aquest apartat inclou tot el que fa referència a la definició tipològica de la rondalla (variants, seqüències, etc.), paral·lelismes comparatius amb d'altres versions (tant si provenen del domini etnopoètic català com si provenen d'altres dominis lingüístics), discussions sobre dubtes tipològics (de manera freqüent en contrastació amb d'altres catàlegs com ara el Delarue-Tenèze), etc.
6. Dins del mateix apartat de les notes crítiques apareix, en darrer lloc, la seqüència de motius presents a cada rondalla, disposats en el mateix ordre que hi apareixen, sempre que això és possible.

Això és, doncs, tot el que s'ofereix de cada rondalla en aquesta edició. Com es pot veure, la informació que es proporciona —al marge de la fiabilitat textual— és moltíssima i molt valuosa. Per això s'ha esmentat més amunt que tota l'edició, al capdavall, ofereix molt més que la mera suma de les seves parts; ofereix una inserció completa i coherent de les rondalles d'Alcover, de totes i cadascuna, dins la panoràmica global de la rondallística, i una plasmació d'aquella cosmovisió que roman en els estrats profunds de cada rondalla —de totes en conjunt— i la configura com a obra creativa etnopoètica en la seva superfície verbal.

El volum II (aparegut el 1998) inclou els tipus AaTh 325-413, és a dir, la continuació de les rondalles meravelloses (18 tipus que contenen 21 rondalles). Precedeixen el cos de les rondalles una addenda bibliogràfica i una fe d'errades del volum I.

El volum III (aparegut el 2001) inclou els tipus AaTh 425-503, és a dir, més rondalles meravelloses (16 tipus que contenen 23 rondalles, una de les quals correspon a una de les anotacions però sense versió alcoveriana posterior). Precedeix el cos de les rondalles una addenda bibliogràfica i, després de l'índex, es tanca el volum amb una fe d'errades del tom anterior. És remarcable la «Introducció al cicle "Psique" (AaTh 425-428)» (p. 11-26), present dins el corpus alcoverià amb 6 tipus

[8] Carme ORIOL; Josep M. PUJOL: *Index of Catalan Folktales*. Folklore Fellows' Communications 294. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2008.

i subtipus, que inclouen 11 rondalles. Aquesta introducció incorpora una detallada descripció argumental del cicle, feta des de la perspectiva dels seus elements funcionals; diverses consideracions relatives a la narració d'Apuleu, a l'eventual rerefons mitològic del cicle, al seu rerefons filosòfic, a la seva interpretació cristiana i a les seves interpretacions psicoanalítiques, i unes breus referències a algunes de les moltíssimes versions literàries que ha tingut la història de Psique i Cupido. Dins d'aquesta introducció, però en apartat diferenciat (p. 19-26), s'hi plantegen consideracions i discussions específiques en relació amb les complexes qüestions tipològiques del cicle. Per bé que la vigència i interès d'aquestes consideracions és indiscutible, cal tenir present que són fetes tenint en compte la subclassificació tipològica del catàleg AaTh i no pas la més simplificada catalogació que ha fet l'ATU d'aquest notable cicle (especialment en relació amb els subtipus del 425). Amb tot, cal insistir que això no lleva potència a aquesta succinta però molt eficient presentació, que és responsabilitat exclusiva del professor Grimalt.

El volum IV (aparegut el 2006) inclou els tipus AaTh 506-559, és a dir, la continuació de les rondalles meravelloses (17 tipus que contenen 22 rondalles). El volum té una addenda bibliogràfica que precedeix el cos de les rondalles i una fe d'errades del volum III que antecedeix l'índex.

Cal destacar que, tal com s'ha fet en relació amb el cicle de Psique i Cupido, en aquest volum, encara que més breument (p. 187-189), s'hi fa una «Introducció al cicle "Turandot"» (la denominació, admet Grimalt, és «convencional»), o sigui, al que es defineix com cicle de «la princesa que rebutja el pretendent». La introducció es presenta precedint el tipus 513, que tal vegada és el que disposa dels trets més definitoris, però es refereix als altres quatre tipus de l'*Aplec* implicats en aquest cicle (513A amb la rondalla «En Joanet i es set missatges»; 513B amb la rondalla «En Joanet i sa barca que caminava per terra i per mar»; 851 amb la rondalla «En Pere Tort», i 857 amb la rondalla «Ses sabates de pell de poi»), que, això no obstant, són ubicats en el volum que els correspon segons la seva classificació tipològica.

El volum V (aparegut el 2009) inclou els tipus ATU 560-650A, és a dir, la continuació de les rondalles meravelloses (10 tipus que inclouen 17 rondalles). El volum té una addenda bibliogràfica que precedeix el cos de les rondalles i una fe d'errades del volum IV que antecedeix l'índex. A l'addenda s'adverteix de l'adopció, a partir d'aquest volum, de l'ATU.

El volum VI (aparegut el 2013) inclou els tipus ATU 653-827, és a dir, la continuació de les rondalles meravelloses fins al seu acabament (17 tipus que inclouen 25 rondalles més 1 de no catalogada) i totes les rondalles religioses [«Religious Tales»] del corpus (13 tipus que contenen 14 rondalles —una de les quals és identificada en una de les anotacions però sense versió alcoveriana posterior— més 1 de no catalogada), precedides d'unes breus consideracions sobre el subgènere de les religioses (p. 341-342). El volum té una addenda bibliogràfica que precedeix el cos de les rondalles i una fe d'errades del volum IV que antecedeix l'índex.

El volum VII (aparegut el 2017) inclou els tipus ATU 850-999, és a dir, totes les rondalles humanes [«Realistic Tales (Novelle)»] del corpus (35 tipus que contenen 39 rondalles més 2 de no catalogades), precedides d'una brevíssima consideració sobre el subgènere de les humanes (p. 9). El volum té una addenda bibliogràfica que precedeix el cos de les rondalles i una fe d'errades del volum VI que antecedeix l'índex.

El volum VIII (aparegut el 2019) inclou els tipus ATU 1000-2040, és a dir, totes les rondalles del gegant estúpid [«Tales of the Stupid Ogre (Giant, Devil)»] del corpus (5 tipus que contenen 5 rondalles), precedides d'una brevíssima consideració sobre el subgènere de les rondalles del gegant estúpid (p. 9); tots els coverbos i anècdotes [«Anecdotes and Jokes»] del corpus (45 tipus que contenen 57 rondalles més 7 de no catalogades i 7 més que corresponen a anotacions no aprofitades per Alcover per a redactar-ne cap versió), precedides d'unes consideracions sobre el subgènere dels coverbos i anècdotes (p. 99-102), i totes les rondalles formulístiques [«Formula Tales»] del corpus (8 tipus que contenen 9 rondalles), precedides d'una brevíssima consideració sobre el subgènere de les rondalles formulístiques (p. 581). El volum té una addenda bibliogràfica que precedeix el cos de les rondalles i una fe d'errades del volum VII que antecedeix l'índex.

El volum IX (aparegut el 2022), el que culmina aquesta edició de tot el corpus complet de l'*Aplec*, inclou principalment els textos del corpus que responen al gènere llegenda (en general tenen una extensió molt més breu que les versions de rondalles), segons el criteri distintiu següent:

> La rondalla conta fets imaginaris i com a tals els presenta; la llegenda conta fets presentats com a reals. La tècnica més usada de mostrar-los així consisteix a vincular-los amb un element considerat real, sia perquè és conegut, com ara un accident geogràfic, un monument, un edifici, sia perquè és un personatge o un esdeveniment històric. Allò que compta no és que l'element sia efectivament verídic, sinó cregut (vol. IX, 2022: 7).

En sentit estricte, però, no tot el material respon exactament al gènere llegenda, sinó que també hi trobem altres materials propers i afins al gènere sense que hi coincideixin exactament: creences, supersticions, interpretacions de fets naturals, relats etiològics, etc. (per bé que en aquesta ressenya, per estalvi, en direm genèricament *llegendes*). El material llegendari que hi ha, doncs, és classificat de la manera següent (els títols d'aquests apartats es corresponen literalment amb els epígrafs de l'índex, provinents al seu torn dels que els adjudicà Alcover):

1. Ecos de la vida de Jesús, Maria i Josep: 18 llegendes amb presència de 4 tipus ATU (750E, 753, 221 i 777) i, eventualment, un tipus AaTh (717*), que l'ATU ha refós dins el 713.
2. Ressonàncies de l'Antic Testament: 17 llegendes amb presència de 2 tipus ATU (773 i 758).
3. En Tià de Sa Real: veritable exemple de cicle llegendístic mallorquí *par excellence*, entorn del glosador manacorí Sebastià Gelabert «Tià de Sa Real» (1715-1768). Format per 31 llegendes més 1 anotació procedent de les llibretes, no versionada per Alcover, amb presència de 2 tipus ATU (1832* i 752A).
4. El rei En Jaume dins la vida del poble mallorquí: 16 llegendes sense cap presència de tipus ATU ni AaTh.
5. Sant Vicenç Ferrer dins la memòria del poble mallorquí: 14 llegendes més 1 anotació procedent de les llibretes, no versionada per Alcover, amb presència d'1 tipus ATU (827).
6. Bruixes, bruixots i follet: 25 llegendes més 4 anotacions procedents de les llibretes, no versionades per Alcover, amb presència d'1 tipus ATU (503).
7. Encantaments, tresors, gegants, negrets i por: 21 llegendes amb presència d'1 tipus ATU (1183).

8. El dimoni atabacat: 2 llegendes sense cap presència de tipus ATU ni AaTh.
9. Llegendes i supersticions: 34 llegendes sense cap presència de tipus ATU ni AaTh.
10. Sa Llapassa n'és bon lloc, emperò n'és moratiu: 2 llegendes sense cap presència de tipus ATU ni AaTh.

Resten finalment deu llegendes exemptes d'ubicació temàtica o de cicle, com ara «Es comte Mal», que és una de les llegendes més populars a les terres mallorquines.

El volum es tanca amb tres adminicles del tot imprescindibles per al maneig fàcil i solvent de tot el corpus: els índexs de narradors, de motius i de tipus. L'índex de narradors (p. 337-356) «aplega la relació de narradors que varen proporcionar a Alcover els textos orals a partir dels quals va elaborar les versions que constitueixen l'Aplec» (p. 337) i s'hi consignen el malnom, el grau de parentiu o amistat amb Alcover, quan existia, i la relativa a la caracterització social de cadascun, si és rellevant. L'índex de motius (p. 357-449) conté, dins cada ítem, el tipus on es fa present i la rondalla o rondalles en què el motiu apareix. L'índex de tipus (p. 451-461) conté tots els tipus documentats dins l'*Aplec* seguits de la versió o versions que s'hi corresponen i, entre claudàtors, el volum en què apareix.

Fins aquí la descripció del corpus. Una edició d'aquestes característiques requereix curadors excepcionals. A Josep A. Grimalt, l'ànima del projecte, li nasqué la dèria d'aquesta edició l'any 1962, tal com s'ha esmentat més amunt; però en realitat l'amor a les rondalles d'Alcover —la passió, més aviat convindria dir-ne— li nasqué quan era un al·lot de curta edat i llarg d'enteniment que, en lloc de jugar amb una bimba a qualsevol plaça, preferia estar-se a la biblioteca pública de Felanitx delectant-se amb la lectura de les rondalles de mossèn Alcover. Costa poc d'imaginar com li deurien espurnejar els ulls perquè això, al cap d'una vida sencera, encara li dura. Pel camí en va fer una tesi doctoral que consistí a estudiar totes les rondalles del corpus i catalogar-les segons el sistema Aarne-Thompson. Té l'enorme mèrit d'haver estat el primer catalogador de rondalles als Països Catalans[9] i d'haver-ho fet amb una gran competència. No cal dir que l'edició que ara presentem completa és l'hereva directa de tot aquest treball. L'atenció sistemàticament prestada a la justificació de l'adscripció a un tipus, sempre que aquesta admetés discussió o matisos, demostra a bastament el rigor amb què s'ha fet l'edició, cosa que l'especialista agrairà especialment. Grimalt ha esdevingut l'indiscutible coneixedor màxim, conjuntament amb Guiscafrè, de l'*Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'es Racó* i de la figura d'Alcover.[10]

[9] Tanmateix, cal aclarir que un corpus extensíssim de rondalles catalanes recollides a Catalunya per Joan Amades: *Folklore de Catalunya. Rondallística (Rondalles-Tradicions-Llegendes)*. Biblioteca Perenne. Barcelona: Selecta, 1950, ja havia estat catalogat parcialment (amb errors, en bona part deguts al fet que treballà amb resums traduïts) per Walter Anderson, «Eine katalanische Märchensammlung». *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 50 (1954): 57-63.

[10] Una mostra important d'alguns dels seus treballs de referència sobre les rondalles alcoverianes ha estat aplegada al volum Josep A. Grimalt: *Entre l'oralitat i l'escriptura*. Edició a cura de Jaume Guiscafrè i Natàlia Hendriks. Biblioteca Miquel dels Sants Oliver 58. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Edicions UIB/Ajuntament de Felanitx, 2022.

Amb tot, aquests no són els únics mèrits de Grimalt en relació amb l'*Aplec*. L'altre gran mèrit fou haver copsat, amb l'elegància intel·lectual i la llestesa pregona que el caracteritzen, el paper que hauria de tenir en tot plegat el seu deixeble Jaume Guiscafrè, que adjuntà al projecte convenciment, tenacitat i robustesa intel·lectual amb els seus coneixements sobre folklore i amb el seu caràcter sobri de pedra picada. Un tàndem, el de Grimalt-Guiscafrè, que esdevingué imbatible i que els investigadors no podrem agrair mai prou. El resultat és una *editio maior* definitiva que fecundarà els estudis alcoverians i els folklòrics per a moltes dècades.

I *last but not least*, un esment als colofons dels volums, que els editors van encomanar de redactar, a partir del volum quart, a Gabriel de la S. T. Sampol, perquè són pura exquisidesa.[11] Amb la seva referència al Santoral cristià (deu inexhaurible de folklore arreu del món on s'ha fet present aquesta religió) i a efemèrides literàries i del folklore internacional, sembla intuir-se una amagada pretensió que sens dubte deu abellir molt a les delicades ments dels dos curadors: la connexió de l'*Aplec* mallorquí i català amb els mateixos batecs de la literatura forana i la inserció de les rondalles i llegendes dins el panorama de la Cultura mundial. Donar-los les gràcies per aquests vint-i-sis anys de treballs d'edició, més els precedents, i pels seus resultats objectius, és —creieu-me— quedar-se molt curt.

[11] Els colofons dels volums I i II són de l'editorial mateixa i els volums III i VII no en tenen.

Sunyer Molné, Magí; Joan Ramon Veny-Mesquida (eds.): *Llegenda i mite*. Estudis Catalans 10. Kassel: Edition Reichenberger, 2021, 218 p.

Llegenda i mite

Sílvia Veà Vila
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

Llegenda i mite sorgeix de la intenció de continuar la investigació sobre la llegenda i el mite encetada amb la publicació de *La llegenda*, que va aparèixer a la mateixa col·lecció l'any 2019.[1] Per bé que alguns dels autors dels diferents capítols pertanyen a diversos grups i projectes de recerca, els editors fan constar que el volum ha estat promogut pel Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) i desenvolupat en el marc d'una línia d'investigació que va rebre finançament del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats pel projecte «Literatura popular catalana: gèneres, concepte i definicions».

Si a *La llegenda* es debatia sobre el concepte de llegenda, els seus límits, l'evolució i el rendiment que aquest gènere del folklore havia materialitzat en forma de textos literaris significatius, *Llegenda i mite* pretén continuar la recerca des de punts de vista ben diversos. Així, hi trobarem els capítols: «Del relat absolut al simulacre social: dues lectures teòriques del mite», de Pere Ballart (Universitat Autònoma de Barcelona); «Les llegendes demòniques: confluències de realitat i fantasia», de Caterina Valriu (Universitat de les Illes Balears); «Entre Enkidu i Tarzan: el llegendari home salvatge en la teatralitat medieval», de Francesc Massip (URV); «Els gegants de la historiografia: mites i llegendes a l'obra de Pere Antoni Beuter, Lluís Ponç d'Icard, Joan Binimelis i Antoni Viladamor», d'Arantxa Llàcer Martorell (Università degli Studi di Sassari); «Poblet: llegendes, història i mite entre els escriptors de la Renaixença», de Jordina Gort Oliver (URV); «La llegenda en el Modernisme català», de Magí Sunyer Molné (URV); «Hipertextualitats d'exili: les llegendes mexicanes de Josep Roure-Torent», de Carme Gregori (Universitat de València); «De Clitemnestra a Clito Mestres de Montserrat Roig, relectura amb perspectiva de gènere», de Montserrat Palau (URV); «Galatea no és de pedra: el mite de Pigmalió a *Frankenstein* i a *La salvatge*», de Marta Gort (URV); «El combat per la memòria al voltant de la construcció del mite de Puig Antich», de Jordi Martí Font, i «Les llegendes contemporànies: mites moderns? La vigència del folklore en temps de crisi», d'Emili Samper (URV).

Pere Ballart emprèn, en la primera part del seu article, la definició de mite des de la posició d'autors com Mircea Eliade, Cesare Pavese, Jaime Gil de Biedma, Luis Cernuda, Gabriel Ferrater i Jean-Pierre Vernant, i el lligam que aquest concepte té amb la narració i la poesia. I, acaba, en la segona part, mostrant el benefici que ens ha suposat l'estudi del mite des del punt de vista de Northrop Frye i de Roland Barthes, que es miren els mites com el poder d'alguns per fer els altres ciutadans ben dòcils i obedients.

D'aquesta manera, l'autor inicia el discurs amb la idea d'Eliade, segons la qual el mite s'articula sempre com un relat, afecta el sistema de creences de qui l'escolta

[1] Magí Sunyer; Emili Samper (eds.): *La llegenda*. Estudis Catalans 9. Kassel: Edition Reichenberger, 2019.

i no es localitza en cap moment precís; així, aquestes característiques confegeixen l'autoritat de tot mite —per sobre de la llegenda o del conte folklòric—, que acaben atorgant-li la funció primordial de fixar el model exemplar de les accions humanes. Per a Pavese, la feina del poeta seria traduir el mite en una imatge clara i accessible per al lector. Gil de Biedma defineix el mite com aquella pauta ordenadora que ens ajuda a sobreposar-nos a l'experiència de la vida. Luis Cernuda, Gabriel Ferrater i Jean-Pierre Vernant reflexionen sobre la relació entre mite i poesia.

A la segona part de l'article, Ballart relaciona el seu discurs amb la manera en què Frye defineix el mite com la peça clau de l'imaginari d'una comunitat social, basteix una tipologia global de les fases de la ficció i conclou que la mitologia social serveix per fer-nos uns ciutadans dòcils i obedients. Per acabar, analitza Roland Barthes, que va una passa més enllà de Frye i desemmascara l'apropiació dels mites per part d'uns quants, per tal d'instrumentalitzar una ideologia burgesa. Alhora, Barthes vol fer notar quins són els interessos econòmics i polítics que pretenen blanquejar aquesta apropiació indeguda de la mitologia.

Caterina Valriu presenta un interessantíssim i aclaridor capítol sobre tres tipus de llegendes lligades als *dèmons* —que no són pas *dimonis*: les llegendes sobre éssers femenins (dones d'aigua, fades, encantades, sirenes), les llegendes sobre el somni de l'abundància (tresors amagats custodiats per éssers encantats i ferotges, boiets treballadors que no deixen descansar ningú) i les llegendes d'ànimes en pena que cerquen la seua salvació.

Les llegendes demòniques, en paraules de Linda Dégh, són aquelles en què es confronta la realitat amb allò que és sobrenatural, mitjançant la relació que s'estableix entre un humà i un dèmon. I Valriu en revisa les tipologies argumentals i les característiques dels éssers sobrenaturals que les coprotagonitzen per esbrinar quins mecanismes condueixen receptors i emissors d'aquestes llegendes a assimilar unes determinades pautes de conducta. Per a tal objectiu utilitza un petit corpus de llegendes demòniques —algunes d'inèdites— recollides a Mallorca per Antoni M. Alcover, Antoni M. Penya —autor ben conegut per Valriu— i Andreu Ferrer a final del segle XIX i principi del XX. Per acabar el seu estudi, l'autora cita Josep M. Pujol per concloure que es constata que el folklore és una eina cultural que ens ajuda a enfrontar-nos a situacions perilloses o potencialment conflictives; així —diu Valriu— les llegendes d'éssers femenins ajuden a canalitzar, controlar i modular de manera adequada les pulsions sexuals; les llegendes sobre el somni de l'abundància fan el mateix amb el desig tan humà de viure en riquesa sense treball, i les llegendes d'ànimes en pena ho fan amb les nostres pors atàviques, com la mort.

En la primera part del seu capítol, Francesc Massip fa un bon repàs de la figura de l'home salvatge. Comença resseguint el canvi en el significat del personatge, que passa de ser un humà —i fins un semihumà— en contacte directe amb la natura i que suposa una amenaça per a l'ordre urbà que cal vèncer, a ser considerat un arquetipus de la vida sana i de moral innocent que cal protegir. Tot seguit, exposa i reflexiona sobre diversos espectacles teatrals medievals i mostra un personatge que s'inclou dins de les més altes representacions teatrals del moment, les que s'oferien a reis i emperadors. L'autor recull, a més, la figura dels cavallers salvatges, una mena d'heralds al servei de reis i alts dignataris, loquaços, extravagants i posats al nivell de joglars, mims i histrions.

En el darrer apartat del capítol, Francesc Massip desplega tota la seua erudició al voltant de la figura folklòrica de l'home salvatge i fa un repàs dels lligams entre cultures i territoris al voltant d'aquest personatge, des dels antics Egipte, Babilònia, Grècia i Roma, passant pel Ieti o el Big Foot, el Basajuan basc o el Bosnerau aragonès, Sant Jordi i el Drac, el carnaval sard amb Sas Merdulas, continuant pel Sant Joan Pelós mallorquí o s'Homo des Be menorquí, fins al personatge de Tarzan i el de Mowgli, i acaba mostrant al lector l'evidència irrefutable que la força de la imatge mítica rau en la seua capacitat de perviure adaptant-se a cada moment i lloc de la història de la humanitat.

Arantxa Llàcer presenta un capítol en què fa una detallada i interessant revisió de textos amb contingut històric de quatre autors emblemàtics del Renaixement amb la fi de mostrar com llur intenció primera —aproximar la historiografia a una ciència crítica basada en fonts fiables i allunyada de la faula i la poesia— fracassa i tots quatre continuen bevent de mites i llegendes —malgrat que miren de justificar-ho amb altres arguments que no falten a la veritat—, en especial quant a l'explicació del període que va des del Diluvi Universal fins a l'origen i la fundació de les ciutats del nostre país, que és allò en què aprofundeix l'autora.

Els autors i les obres estudiats se situen al segle XVI i són el següents: *Història de València*, de Pere Antoni Beuter i, més específicament, la *Primera part de la Història de València*; *Llibre de les grandeses de Tarragona*, de Lluís Ponç d'Icard; *Història General de Catalunya*, d'Antoni Viladamor, i *Història general del Regne de Mallorca*, de Joan Binimelis.

L'autora compara les mútues influències entre els quatre autors i també llurs divergències, i les enquadra en el context històric europeu del moment per explicar per què els textos acaben essent el que són i com s'hi poden detectar referents comuns i transmissió de llegendes comunes.

Jordina Gort analitza alguns dels nombrosos textos que, amb motiu de la posada en valor del monestir de Poblet al llarg de la Renaixença com a símbol de la identitat catalana, se li dediquen en aquella època. Entre aquests escrits, hi ha una sèrie de llegendes que ajuden que esdevingui un lloc mític o un lloc llegendari. Jordina Gort n'examina unes quantes per mostrar com diferents autors tracten el tema i contribueixen a crear aquesta mitificació del lloc.

Així, Gort treballa, en primer lloc, les llegendes recollides per Andreu de Bofarull, Pau Piferrer i Víctor Balaguer —escriptors de la primera generació de la Renaixença—, que tracten de l'origen del monestir i del seu nom. En segon lloc, els textos escrits pels escriptors de la segona generació de la Renaixença: Àngel Guimerà, Joaquim M. Bartrina i Eduard Toda. I, en tercer i darrer lloc, l'intent de desmitificació que va provar Josep Martí i Folguera —clarament progressista i anticlerical—, que, al contrari del que l'autor pretenia, també col·laborà a reforçar el mite de Poblet.

L'article que presenta Magí Sunyer arrenca, cronològicament, en el graó posterior a la Renaixença, el Modernisme, i, d'alguna manera, s'encadena a l'article anterior, escrit per Jordina Gort. Sunyer tracta amb mestria, gran coneixement i impecable redacció les característiques de la llegenda en el Modernisme, com un contínuum inevitable de la tasca recuperadora dels referents nacionals renaixentistes: l'assumpció que la societat catalana ha assimilat totalment aquests símbols recuperats i, per tant, la possibilitat que els escriptors modernistes els interpretin

segons el seu moment històric i social, de la mateixa manera com totes les cultures han fet al llarg del temps amb els mites clàssics.

Així, l'autor fa una mirada als personatges i les llegendes de Serrallonga, el Mal Caçador, el comte Arnau i la dama de Reus, vistos per Maragall i Víctor Català. I també gira els ulls cap a l'especial repercussió que el corrent literari va tenir en el camp dramatúrgic, amb autors com Adrià Gual, Josep Carner, Xavier Viura, Apel·les Mestres i Lluís Via, amb la col·laboració dels músics Enric Morera i Enric Granados.

Carme Gregori dissecciona les tretze llegendes indígenes recollides per Roure-Torent a l'exili a Mèxic i la hipertextualització que en va fer aquest autor. De l'exili causat pel final de la Guerra Civil Espanyola a altres països, en va nàixer el coneixement d'altres cultures, llur lloança o hostilitat, i, en tot cas, el seu empelt amb la cultura catalana.

Roure-Torent fou un enamorat de Mèxic i un gran activista de la cultura catalana allà on era. D'aquesta coincidència en naixen algunes publicacions, poques, i Gregori analitza els hipotextos, els paratextos i la hipertextualitat de tretze llegendes de diverses cultures ameríndies, publicades dins del volum pòstum *L'alè de la sirena i altres contes* (1956), en especial de la segona part d'aquesta obra, «Resplendors llunyanes». Es tracta, bàsicament, d'una majoria de llegendes etiològiques, entre les quals dominen les que expliquen l'origen del món —el pas de la foscor a la llum, típic de les cultures mesoamericanes—, i també s'hi troben llegendes sobre l'origen de la humanitat. Una altra part d'aquest corpus se centra a explicar el perquè d'alguns fenòmens de la natura, com el perfum de les flors, el bramul del vent de les coves de Kahuà, el motiu pel qual els mangles tenen les arrels a l'aigua o la creació del llac de Zirahuén, entre altres. I, finalment, també s'hi inclou una llegenda de creença combinada amb una llegenda etiològica, i un parell de llegendes sobre personatges històrics.

L'anàlisi de Carme Gregori ens mostra que la hipertextualització duta a terme per Roure-Torent es va limitar a canviar el laconisme característic de mites i llegendes per un estil literari amb una cura exquisida pel llenguatge. En cap cas va canviar personatges, temes o marc espaciotemporal. I és que tot, en aquestes llegendes reescrites per Roure-Torent, traspua admiració per les antigues cultures indígenes aixafades sense pietat pel genocidi dels conqueridors.

Montserrat Palau presenta un apartat en què relaciona l'obra teatral de Montserrat Roig *La reivindicació de la senyora Clito Mestres* (1992) —paral·lela al mite de Clitemnestra— amb les teories sobre dones i literatura que la mateixa autora va publicar el 1991 a *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*.

Palau comença amb una extensa i destacada reflexió sobre com el mite de Clitemnestra marca la ruptura entre l'ordre anterior i el model patriarcal que impera des d'aleshores. Clitemnestra mata el marit, Agamèmnon, després que ell hagi sacrificat la pròpia filla, Ifigènia, i hagi tornat de la guerra de Troia amb una amant força més jove. Com a venjança pel crim que ha comès, és assassinada pel propi fill, Orestes, amb la connivència de l'altra filla, Electra. Quan Orestes és jutjat pel matricidi, el defensen Apol·ló i Atenea —nascuda d'home i no pas de dona, del cap de Zeus— i és absolt. Clitemnestra roman com la figura del mal, a diferència d'Agamèmnon, d'Orestes i d'Electra, que esdevenen models per a la societat.

A partir d'aquí, l'autora del capítol compara la vida de Clitemnestra amb la vida de la protagonista del monòleg teatral de Montserrat Roig, la senyora Clito Mestres. Malgrat les diferències —l'obra de teatre té un marcat accent irònic i quotidià i s'allunya del drama i de la transcendència, si més no, en aparença—, la reivindicació de les protagonistes de les dos històries són fruit del mateix fenomen, l'anihiladora pressió patriarcal a la qual estan sotmeses, que les condueix a un final decebedor.

Marta Gort emprèn el tractament del mite de Pigmalió en dos obres ben diferents i ben distanciades en el temps: *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, i *La salvatge* (1993), d'Isabel-Clara Simó. Ho enfoca des de la perspectiva de gènere i hi sap trobar semblances destacables, malgrat la distància entre l'una i l'altra.

Al costat d'una acurada anàlisi de l'obra de Simó, en el capítol hi destaca la lectura de les pors i dolors de Mary Shelley traspassades a la narració. I també la llosa patriarcal que li fa donar veu només a personatges masculins, que li fa amagar la seua condició de dona darrere de l'anonimat i que li fa cedir les revisions del seu text al seu marit.

Gort conclou amb la reflexió que els mites tant serveixen per perpetuar un model de societat com, alhora, per posar-lo en discussió.

Jordi Martí Font analitza com s'ha arribat a la construcció del mite de Salvador Puig Antich, militant del MIL (Moviment Ibèric d'Alliberament) i darrer assassinat per l'ordre establert pel dictador Franco l'any 1974, des de dos punts de vista ben diferents: el mite del membre del MIL i de la singularitat d'aquest corrent anticapitalista, i el mite de l'antifranquista, darrer condemnat a mort per la dictadura.

El primer mite abraça una lectura més completa de la figura de Puig Antich, com a membre integrant d'un moviment anarquista que es desmarcava d'altres organitzacions d'aquesta tendència per reivindicar nítidament l'autonomia proletària, llunyana de líders, organitzacions i sigles polítiques, basada en el poder de l'assemblea, un moviment que també utilitzava les armes si calia, per bé que renegava de qualsevol organització que es fes al voltant d'aquesta eina.

El segon mite és el que s'ha construït al voltant d'una visió parcial de Salvador Puig Antich, la del lluitador antifranquista que fou la darrera persona executada mitjançant el garrot sota la dictadura de l'infaust general. Martí fa notar el gran poder mediàtic que hi ha hagut darrere d'aquesta línia mitificadora i els seus productes, contraposat a l'absència de recursos per a aconseguir cap ressò similar de l'altra.

L'autor del capítol, a més, fa un recull exhaustiu i detallat de les creacions culturals que hi ha hagut al voltant d'aquest mite, des del punt de vista de la poesia, de les arts visuals, de la música, de les arts escèniques i de les publicacions fetes sobre la base dels arxius anarquistes.

Amb una picada d'ullet, en el títol, dedicada a Josep Maria Pujol,[2] Emili Samper aborda les llegendes contemporànies i els rumors, especialment els sorgits com a resposta del folklore a la crisi de la pandèmia provocada pel virus SARS-CoV-2.

Samper fa una detallada i erudita exposició de conceptes i gèneres folklòrics per ajudar a endinsar el lector on finalment vol fer-lo anar: l'evidència que el folk-

[2] Autor, entre tants d'altres, de l'article «La crisi del folklore» (1989), en el qual parla de l'evolució del folklore en l'actualitat i el seu refortiment i, per tant, de les noves llegendes, els acudits i altres gèneres ben antics que retornen amb força adaptats al present.

lore té una capacitat adaptativa que fa que la humanitat no en pugui prescindir mai i constantment adapti gèneres i recursos al present de cada moment històric, de manera que, al contrari del que podria semblar, el folklore roman fort entre nosaltres.

D'aquesta manera, ens parla d'exemples concrets sorgits arran de la pandèmia de COVID-19, com els que en volen explicar l'origen (Wuhan, la sopa de rata penada, el xip que se'ns implantava amb les vacunes...), els quals responen a la necessitat humana de donar explicació del que és inexplicable —si més no fins ara—, i de les sèries i pel·lícules que, suposadament, n'havien avançat l'adveniment (*Els Simpson*, *El capità Amèrica*...), com a productes derivats de l'humor que ens ajuda a suportar les calamitats de la vida. Folklore, al cap i a la fi; folklore fins a la fi dels temps.

En definitiva, *Llegenda i mite* és, certament, un complement ben travat de *La llegenda*, per tal com presenta un ventall de punts de vista molt complet per continuar indagant sobre llegendes i obrir la perspectiva cap al camp dels mites.

VALOR, Enric: *Valencian Folktales*, translated by Paul Scott Derrick and Maria-Lluïsa Gea-Valor. London-New York: Routledge, 2003, 2 vols.

Valencian Folktales

Rafael BELTRAN LLAVADOR
Universitat de València

Paul Scott Derrick i Maria-Lluïsa Gea-Valor, tots dos professors de la Universitat de València, duen a terme la primera traducció a l'anglés de vint de les trenta-sis rondalles d'Enric Valor, en dos volums acuradament editats dins de la sèrie 'Rouledge Studies in Twentieth-Century Literature', de l'editorial Rouledge. Ens trobem davant la més extensa i ambiciosa traducció fins ara de l'obra més popular del gran escriptor de Castalla.

Les vint rondalles publicades són deu al primer volum: «El llenyater de Fortaleny» («The Wood-Cutter of Fortaleny»), «Les velletes de la Penya Roja» («The Spinster Sisters of the Penya Roja»), «El Castell del sol» («The Castle of the Sun»), «El rei Astoret» («King Astoret»), «L'envejós d'Alcalà» («The Envious Moor of Alcalà»), «L'albarder de Cocentaina» («The Saddle-Maker of Cocentaina»), «El jugador de Petrer» («The Gambling Man of Petrer»), «Peret» («Peret»), «Joan Antoni i els torpalls» («Joan-Antoni and the Blockheads») i «Història d'un mig pollastre» («Tale of the Halfling Chicken»).

I en són deu més al segon volum: «Don Joan de la Panarra» («Don Joan of Bathkit o'Bwed»), «El príncep desmemoriat» («The Prince Who Lost His Memory»), «El gegant del Romaní» («The Giant of the Rosemary Bush»), «El dimoni fumador» («The Demon that Smoked»), «El castell d'Entorn i no Entorn» («The Castle of Return and No Return»), «El ferrer de Bèlgida» («The Blacksmith of Bèlgida»), «El xiquet que va nàixer de peus» («The Boy Who Was Born Feet First»), «Els tres plets de Pasqua Granada («Three Lawsuits at Pentecost»), «El pollastre de festes» («The Festival Chicken») i «Comencilda, Secundina i Acabilda» («Beginetta, Seconetta and Finisetta»).

Aquestes vint rondalles se sumen a les quatre que van publicar els mateixos traductors l'any 2020, a la revista *eHumanista* («Four Valencian Fairy Tales», amb una introducció de Joan de Déu Martines): «La mare dels peixos» («The Mother of the Fishes»), «La mestra i el manyà» («The Seamstress and the Locksmith»), «Abella» («Abella») i «L'amor de les tres taronges» («The Love of the Oranges Three»).

El títol en anglés dels dos volums, Enric Valor, *Valencian Folktales*, és dir, *Rondalles valencianes*, coincideix amb el títol genèric que Valor va donar a les seues narracions, publicades entre els anys 1950 i 1958 per l'Editorial Torre, a València, en tres volums. «Rondalla», efectivament, és la paraula que el català ha fet servir, des de sempre i a tots els seus territoris lingüístics, per a denominar aquestes històries de tradició centenària, fantasia i imaginació —art oral humil i insubstituïble— i, per extensió, molts altres contes de tradició oral transmesos anònimament, és a dir, contes folklòrics. És el mot més pròxim, per tant, al *folktale* i al *fairy tale* o conte de fades anglés, al *Märchen* alemany o al *cuento* castellà, com comenta Gea-Valor a la introducció (p. 9).

Aquestes rondalles d'amplària popular han format part de la millor literatura, tot i que no sempre se'ls ha estat reconeguda aquesta dignitat. Ara bé, pocs pobles tenen la fortuna de comptar amb escriptors que puguen concentrar i encarnar la

tasca de milers d'anònims transmissors i fer-la perviure com a elaboració literària, és a dir, com a lletra impresa. Hom reconeix de manera unànime que Enric Valor, a més d'erigir-se com un dels grans escriptors en català del segle XX, és el mestre de la rondalla valenciana. Ningú ha sabut transformar i elevar les potencialitats de la rondalla oral a món literari millor que Enric Valor, sense l'obra del qual no s'entendria la importància cabdal de les rondalles del País Valencià com a part de l'univers de la rondalla universal. Era més que necessària, doncs, una traducció a l'anglés, llengua universal, no minoritzada com és el català, i a més amb una magnífica traducció com aquesta, mampresa per dos professors filòlegs i amb gran experiència dins del món de la traducció. Paul Derrick, professor de literatura nord-americana de la Universitat de València, ha traduït, entre altres, al castellà i català, Emily Dickinson, mentre que Maria-Lluïsa Gea-Valor, neta d'Enric Valor, és una reputada filòloga d'anglés a la mateixa universitat. La traductora reconeix amb emoció el deute del parentesc: «Besides the fact that he is one of the best-known and most highly respected writers in the Catalan language, he was also my grandfather, which happily gives me a unique and privilege perspective... [...] writing about Valor is writing about my family's history» (p. 1).

La completa introducció dibuixa perfectament, des del seu títol, els principals trets biogràfics de Valor: «An Extraordinary Life Defined by a Profound Love of Literature and His Language» (p. 1-8). No només parla de la seua formació autodidacta (tot i que venia de família benestant i culta, hagué de treballar des de ben jove), sinó que recorda anècdotes sucoses com ara la pèrdua del manuscrit de la seua primera novel·la, *El misteri del Canadian*, per culpa d'un bombardeig al tren que portava l'exemplar a Barcelona, o els problemes d'altres textos seus (és clar que no les rondalles) amb la censura franquista. Sintetitza els fets principals de la seua intensa vida personal, social i literària, fins a la mort, que el sorprengué l'any 2000 preparant una nova novel·la, de títol profètic: *Un habitatge per a la eternitat*.

Les *Rondalles valencianes* de Valor, quan es van publicar (1950-1958, com hem dit), constituïren la primera col·lecció estrictament valenciana dedicada exclusivament a aquest tipus de relat folklòric, tot i que la replega literària i moderna de contes portava ja a Europa cent cinquanta anys d'història (i això, si partim dels germans Grimm, sense fer esment dels precedents) i cent anys als territoris peninsulars. La curada replega de Valor va ser, doncs, una col·lecció comparativament molt tardana. Tot i així, l'espera, en aquells anys durs per a la societat i per a la cultura, havia pagat la pena. Valor acomplia la tasca que a les comarques valencianes no havia pogut assolir, dissortadament, cap representant de la nostra Renaixença; la comesa que havien desenvolupat al nostre territori lingüístic comú els pioners catalans i balears, des dels folkloristes «excursionistes» fins a Aguiló, Maspons, Bertran, Alcover o Amades, entre altres grans recollidors i adaptadors de rondalles. Gea-Valor recorda també la urgència d'emprendre aquesta tasca: «Valor's vocation as a novelist was overridden by a more urgent mission: to redress the status of the Valencian language and culture by providing his fellow citizens with the necessary linguistic tools [...] and thus become reconciled with their heritage, their traditions, their classics: in a nutshell, their identity» (p. 9).

Les *Rondalles valencianes* de Valor tingueren la capacitat de suposar l'esperonada inicial per a iniciatives que enclourien ben aviat el descobriment i la publicació de tot un ric potencial de narrativa valenciana de tradició oral. Com diu la seua neta, a la «Introducció»: «As a superb storyteller with a splendid mastery

of narrative resources, Valor was clearly 'the right man for the job'» (p. 11). Amb l'escriptor de Castalla, la recreació dels relats originals esdevé un producte literari de primer ordre, perquè sap conjuminar els temes tradicionals de les narracions contades i fruïdes, com ell mateix recorda o replega, al costat de la llar, amb temes universals de caire romàntic, com son són els dels contes literaris dels segles XIX i XX. Com se cita a la presentació del primer volum, Carme Oriol, al seu treball de 2011 dedicat a les rondalles de l'escriptor valencià, va definir molt bé el procés de recreació: «Consists of expanding the text by providing a detailed description of the characters and of the settings where the action takes place, while at the same time preserving the structure of the traditional tale [...] as well as the oral register typical of folk narratives» (p. 13).

Valor, en efecte, fa servir una tècnica narrativa sòlida amb estil acurat i elegant, i sap combinar artísticament un vocabulari ric i divers amb un valencià noble i culte, fermament arrelat als registres de les comarques centrals valencianes i dels pobles que conten aquestes rondalles. Tot això, afegit a la imaginació inabastable, aparentment assumible per tothom, de la riquesa de temes i motius inherent a les rondalles, ha fet del valencià de Valor, durant dècades, una base sòlida i digna per a fixar el millor model literari pel que fa a l'aplicació de la normativa lingüística a l'escola valenciana des dels anys setanta.

Com recorda la traductora, a partir del treball de la mateixa Carme Oriol, trenta de les trenta-sis rondalles són versions vernacles de contes tradicionals en Europa. Al primer volum, per exemple, s'hi adapten als arguments internacionals totes, amb l'excepció de «L'albarder de Cocentaina», recopilada a Muro del Comtat. Aquesta rondalla presenta Ciril, un albarder que es casa amb una forastera, Vicenteta. La dona comença des del primer moment a fer coses estranyes. Ciril s'adona que s'ha casat amb una bruixa, però amb un fàcil exorcisme, invocant un «Gràcies a Déu», la farà desaparèixer. Després es casarà amb una xica del poble i serà feliç. Malgrat no obeir a un tipus internacional, Jaume Albero, en un dels millors llibres explicatius de les rondalles,[1] analitza detingudament tot el rerefons històric d'aquest argument de bruixes, apuntant-ne els motius folklòrics (G242-G249 de l'*Index* de Thompson) i relacionant-los amb les variants catalanes de «L'aprenent de bruixot». En l'acurada interpretació d'Albero, Vicenteta representaria la revolta contra la domesticitat i per tant un perill que està a punt de pagar car l'excèntric de Ciril. Però per darrere d'aquesta lliçó moral, antiga i reaccionària, així com dels consells implícits contra els perills de l'exogàmia, la rondalla revela, d'una banda, explícitament, la por que el desconeixement de la feminitat desperta en l'home i, de l'altra, implícitament, l'atractiu ambigu de la bruixa, atracció molt arrelada a la literatura popular.

La «Introducció» presenta, a més a més, uns quadres clarificadors que expliquen la pertinença de les rondalles al model internacional (ATU), la qual cosa permet enllaçar-les amb versions literàries clàssiques (Basile, Grimm, Lang, Calvino, etc.) i, si s'escau, amb versions d'altres continents (àrabs, xineses, etc.) (p. 13-15).

Per posar-ne alguns exemples, en «La mare dels peixos» («The Mother of the Fishes»), replegada a Bèlgida, un dels pobles que més informació va facilitar al nostre autor, tota la part primera coincideix amb l'argument d'ATU 303

[1] Jaume ALBERO: *Les rondalles meravelloses i llegendes d'Enric Valor*. Premi Valeri Serra i Boldú. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, p. 140-222.

(*The Twins or Blood-Brothers*); no se'n coneixen més versions valencianes. La part segona, en canvi, desenvolupa el tema d'ATU 300 (*The Dragon-Slayer*). Albero[2] explica molt bé els orígens mítics de la història del pare que ofereix la mà de la princesa a qui mate el drac que assola el regne, el tema de Perseu. Albero defineix perfectament el sentit de la rondalla com «la dificultat de la construcció d'una identitat personal». Per això, perquè es done aquesta identitat, és fonamental el paper dels bessons complementaris. Malgrat l'aparença realista o costumista, ens trobem amb una visió idealista —la de la rondalla, que no té res a veure amb la del conte modern— de la formació de l'heroi: la força i estabilitat del germà llaurador complementa l'acció aventurera i arriscada del germà mariner.

«El castell del sol» («The Castle of the Sun»), replegada també a Bèlgida, coincideix amb el tema internacional de la fugida màgica (ATU 313: *The Magic Flight*). L'originalitat de Valor consisteix a fer el protagonista musulmà, amb la qual cosa s'hi incorpora un passat llegendari valencià. Però motius com el del pare de la jove (un dimoni, un ogre), que sotmet el jove foraster a tres proves que seran executades per la pròpia filla, ajudant de la víctima, podem cercar-lo des de la llegenda de Jàson i Medea. Les metamorfosis que pateixen els personatges es troben a Ovidi, per descomptat, però també, amb un argument de persecució semblant, a la història de Cupido i Psique (*L'ase d'or* d'Apuleu), amb les proves imposades a la jove que cerca el seu amat Cupido. Els quadres orientatius de Gea-Valor i Derrick ajuden a comparar aquesta versió amb altres d'europees i, sobretot, amb la famosa *Baba Iagà* russa. «El príncep desmemoriat» («The Prince Who Lost His Memory»), també traduïda al segon volum, està igualment relacionada amb el tema anterior de la fugida màgica (ATU 313: *The Magic Flight*).

«El dimoni fumador» («The Demon that Smoked»), replegada a Penàguila, presenta un nou tipus de relació dels humans amb unes divinitats humanitzades, en aquest cas un dimoni ridiculitzat. L'oncle Porra, caçador i aficionat a la beguda, es troba amb el dimoni un dia que anava de cacera. Enganya el dimoni fent que fume amb l'escopeta; aleshores, ix un tret, que aparentment el mata. El dimoni, però, reapareix sense cap. I ara l'oncle Porra se'n lliurarà fent el senyal de la creu i prometent no tornar a emborratxar-se. És rondalla humorística, doncs, i moralitzant, que no tenim replegada dins l'índex internacional ATU.

En canvi, «El xiquet que va nàixer de peus» («The Boy Who Was Born Feet First»), replegada a Castalla, sembla un híbrid de dues rondalles. La primera part coincideix amb l'argument de *The Prophecy* (ATU 930), que conta la història d'un rei que somnia que el fill que acaba de nàixer a la casa pobra on casualment passa la nit serà el seu gendre i tracta d'evitar el compliment d'aquesta profecia manant-lo matar. Però la segona part es relaciona palesament amb ATU 461 (*Three Hairs from the Devil's Beard*). En la rondalla de Valor, una gitana prediu, abans de nàixer, que Bernardet es casarà amb la filla del rei. Quan el rei se n'assabenta, mana matar-lo, però els servidors el deixen al riu dins una cistella, on el trobaran uns moliners, que el criaran. Als vint anys, el troba i reconeix per casualitat el rei i l'envia a palau amb una carta segellada que diu que maten el portador del missatge. Però de camí

[2] Jaume Albero: *Les rondalles meravelloses i llegendes d'Enric Valor*. Premi Valeri Serra i Boldú. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, p. 79-125.

de palau, a la Casa del Vents, aquests li canvien la carta per una altra que diu que es case amb la filla del rei. El rei no pot matar-lo, perquè s'hi oposa la filla, però li exigeix una tasca impossible: buscar els tres pèls del dimoni. Bernardet, mitjançant unes transformacions, ho aconsegueix i li'ls porta, i a més allibera la gent oprimida pel dimoni, els quals, agraïts, el recompensen. La primera part del conte es troba des de l'Edat Mitjana, a la *Gesta Romanorum,* al *Recull d'exemplis e miracles,* a Timoneda (*Patrañuelo,* XVI), etc. La segona part, en canvi, és difícil de trobar en la tradició hispànica. La combinació més propera a la que presenta Valor es dona en una versió replegada per Valeri Serra Boldú, «El noi que nasqué per a ésser rei».

Finalment, per donar un altre exemple força estés i conegut literàriament, «Don Joan de la Panarra» («Don Joan of Bathkit o'Bwed»), replegat a Castalla i Callosa d'en Sarrià, és una versió de la famosa rondalla d'«El sastre valent» (ATU 1640: *The Brave Taylor*). Els traductors mostren la seua perícia, tot començant per la traducció de «panarra», «Bathkit o'Bwed», és a dir, «Basket of Bread», perquè el Joan tosc, cabut i peresós, però simpàtic i enginyós, té un defecte de parla i pronuncia malament «panarra» («panera») quan la seva mare li demana que porte pa a un client. La gent del poble se'n burla, però quan Joan es fa gran, encara malfaener, decideix fer-se cavaller i emprendre tota mena de gestes. Després d'haver matat cent mosques d'un colp (normalment, a la tradició de *The Brave Taylor*, en són set) i presumir d'«haver-ne matat cent» (sense especificar què mata o qui), un rei li promet la mà de la filla si mata una serp. Tot i que ho fa, el rei li mana matar vint-i-cinc lladres. Els mata, però el rei no compleix la promesa, ni tampoc la filla. Es venja i fa que tota la gent del palau mora. Després, torna al seu poble, rectifica la seua conducta, es casa i continua amb l'ofici de forner que tenien els seus pares. L'antecedent principal d'aquesta versió de la rondalla —folklòrica també, però difícil de trobar en la tradició peninsular— seria una altra versió que té el mateix títol i argument replegada dècades abans pel bon folklorista d'Altea Francesc Martínez.

Aquests comentaris voldrien servir simplement per a confirmar, com reitera Gea-Valor, que la selecció de rondalles de Valor traduïdes correspon a arguments internacionals, gairebé en tots els casos. A més a més, com que les rondalles signifiquen un plaer per a la lectura, un testimoni cultural i antropològic essencial i una font inesgotable de recursos, poden ser i han de ser ben aprofitades pel món de l'ensenyament. És el que s'explica Gea-Valor, estudiosa i traductora de l'obra del seu avi, a la darrera secció de la «Introducció»: «Relevance, Peculiarities and Innovation of Valor's Folktale Corpus» (p. 18-22).

Les rondalles d'Enric Valor, un vertader tresor literari, han estat ben estudiades des de diversos punts de vista: l'estructura formal, els personatges, el lèxic, els modismes, la fraseologia, els dialectalismes, la toponímia, les fórmules... I com a textos didàctics, per l'àmbit escolar i d'animació lectora, per l'ensenyament en valencià i del valencià. Ara aquestes potencialitats les podrà gaudir també un lector anglòfon: llegirà els temes de sempre, amb pàtines regionals noves. Tot i que jo no soc lector acostumat a l'anglés literari, em sembla, pel que he consultat amb amics anglòfons, que la traducció assoleix perfectament, amb escreix, el que pretenien els curadors i traductors: «The translation has succeeded in preserving the essence and the spirit of the tales: in a way, Valor speaks English here» (p. 22).

Notícies · News

Josep Massot i Muntaner, Suaviter in modo, fortiter in re 163
Josep Temporal Oleart

XVIII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics 169
Bàrbara Duran Bordoy

Josep Massot i Muntaner, Suaviter in modo, fortiter in re

Josep Temporal Oleart
Grup d'Estudis Etnopoètics

Amb la mort de l'investigador i monjo, a més de moltes coses més, Josep Massot i Muntaner, desapareix el darrer dels *homenots* d'aquest país. De donasses i d'homenots segurament n'hi haurà d'altres, però cap amb una capacitat de treball tan portentosa com la d'ell. Aquest escrit no serà un obituari convencional, una peça d'aquelles que la indústria periodística ja té escrites abans que es produeixi el decés d'algú de renom; i no ho serà perquè això, si algú hi té interès, ja es pot preguntar a l'Oracle —l'adotzenat i insuls, que guardem a la butxaca— i ens ho diu tot: articles, llibres que va escriure, accions de renom, premis i un llarguíssim etcètera. El paper que ara escric és una evocació de la seva figura humana, quelcom que ja no es té tan a l'abast si no hi ha la coneixença personal de la figura en qüestió. I estarà tenyit d'emoció. A risc, és clar, que a alguna lectora o lector l'embafi: me'n disculpo a l'avançada.

El Josep Massot es definia com un català a Mallorca i un mallorquí a Catalunya —i jo hi afegiria, a la seva definició, un mallorquí al País Valencià, que allà se'l van estimar molt, també—, cosa que era rigorosament certa i que fins i tot practicava amb el canvi espontani de registre dialectal segons qui fos l'interlocutor. Recordo una vegada que a Mallorca, estant jo en un congrés sobre mossèn Alcover, ell hi va aparèixer al final, aprofitant l'avinentesa d'estar a Mallorca i poder saludar amigues i amics. El cas és que estàvem parlant tots dos en el barceloní amb què habitualment se m'adreçava, quan se li acostà la inefable Maria de la Pau Janer, que li va fer dos petons efusius, i va canviar automàticament de registre. Quan la papallona va volar, jo, un pèl sorneguer (llavors ja el considerava un amic), li vaig dir: «Caram, Pep, sí que t'estima, la Maria de la Pau...». Va riure discretament —com solia fer ell— i oferí una resposta impagable a la meva sornegueria, acompanyada d'un somriure i arronsament d'espatlles molt expressiu: «La conec des que era criatura, què vols que hi faci...». En la distància curta era un interlocutor prudentíssim i divertit, amb un humor finíssim, impossible de no estimar-se'l. Sempre a punt d'ajudar qualsevol que se li acostés amb una bona intenció a favor de la llengua, la història, el folklore, la cultura en general. Sens dubte va fer honor tota la seva vida a aquest principi que el presidia i que, naturalment, li pertany: «Penso que és molt més útil treballar per als altres que no treballar per a un mateix». Coneixia mitja Catalunya persona a persona, i gran part, si no tota, dels qui a l'estranger es dedicaven a la catalanística, sobretot arran d'exercir infatigablement durant molts anys la secretaria de l'Associació Internacional d'Escriptors en Llengua Catalana. Però en les seves coneixences, atenció, ell mai va cercar de donar-se importància a si mateix, sinó que posava l'accent en la consideració de l'altre. Avorria profundament fer-se notar (era la persona més discreta que hagi vist mai, i fins i tot vergonyosa, recollint premis, reconeixements, doctorats *honoris causa*, etc.); i, en la meva opinió, si disculpava la vanitat dels altres només era per pur compromís cristià... En definitiva, no s'entretenia a jutjar-ne els defectes i clarament en valorava les virtuts. Té molta raó Carles Duarte quan afirma que, en el seu cas —jo diria que molt excepcional—, ell va tractar molt bé el país (que vol dir les persones) i el país el va tractar molt bé a ell. Això no treu, malgrat aquest tarannà de suma, que quan convenia tirava d'una

finíssima ironia, que feia sempre diana crítica, sobretot en les converses privades o de petit grup. Era una persona realment molt més divertida del que la seva discretíssima i austera imatge aparentava. El somriure era en ell habitual i, val a dir-ho, especialment notori quan trobava algú que apreciava. I quan reia, aclucava els ulls i feia cara de murri. Llavors semblava ben bé el nen que deuria haver sigut, però en una versió adulta.

En aquest mateix sentit del seu caràcter, sense concessions cap al seu ego, mai va voler escriure les seves memòries. No en volia ni sentir a parlar. Vaig fer l'intent, menys compromès, que endrecés el seu epistolari per a una intervenció futura, atès que, sens dubte, hauria significat una autèntica mina per al coneixement i per a la recerca de moltes dècades de cultura humanística del país. Una llàstima, la veritat, que no ho hagués fet, sobretot tenint en compte que ell havia editat memòries i epistolaris d'altres persones rellevants i que, en les seves recerques, n'havia fet tan bon ús. La darrera vegada que n'hi vaig parlar ho va reblar amb un lacònic «no em vulguis tant de mal». Però calia entendre'n la seva raó de fons, que no calia explicitar: sabia de sobra que les memòries i els epistolaris eren llocs de fílies i fòbies i que corrien el perill de segons quina mena d'excessos. Volia estalviar aquesta brega al seu país. Estava per damunt dels emprenyaments de capelleta o secretats per les bilis de cadascú, i a tota costa s'autoexcloïa completament de promocionar-los. Entre moltíssimes altres coses podem considerar que no obrir ferides, en un país tan caïnita com el nostre, va ser la seva forma particular de «tractar bé el país», com esmentàvem més amunt.

Home decidit, en les seves sòlides conviccions, «fortiter in re» en defensa de la llengua, la cultura i la catalanitat, i sempre correcte en les maneres. Sempre! Això no treu que, quan calgués, les formes suaus també fossin fermes. Una vegada m'explicà en Ramon Pinyol —un olesà verdaguerista, gran amic d'en Massot— que en una trobada de catalanística que es feia, si no em falla la memòria, a Itàlia, va enfrontar-se al responsable d'un hotel que volia fer-se el llest amb el tracte a tot el grup de participants. Van quedar parats de la fermesa amb què va defensar la qüestió. Com si el veiés. «Suaviter in modo»..., sí, però quan calia no deixava de ser molt exigent.

Les conviccions li venien de lluny. Les referides a l'amor a la llengua i les intellectuals, especialment. Havia explicat un munt de vegades que aprengué a llegir català amb les rondalles recollides i recreades per mossèn Antoni Maria Alcover, que a Mallorca són un monument a l'imaginari col·lectiu esdevingut patrimoni immaterial. A les Illes, per a qualsevol criatura, després de la llet materna venien les rondalles d'Alcover. Ho comprenc perfectament. Són un prodigi folklòric i literari, un gavadal de diversió i de bellesa. En justa torna i amb tones d'agraïment, en Massot es convertí en un dels grans coneixedors de l'obra d'Alcover; sens dubte fou així, més enllà del seu mallorquinisme de llet materna, també per la influència del seu estimat Francesc de B. Moll.

La seva aportació als estudis de la literatura catalana llueix una nòmina important d'escriptores i escriptors per als quals va fer córrer la ploma. Aguiló fou un altre dels beneficiats. En conjunt la seva contribució en aquest sentit sempre està ben acompanyada pel coixí històric, cosa que li dona un estil molt auster però a la vegada molt sòlid i personal. Ell era, abans que res, un historiador: de l'Església catalana, de la literatura, de la Guerra Civil a les Illes Balears, principalment, però també d'altres qüestions.

La seva aportació als estudis del folklore i l'etnopoètica són també molt imponents, per bé que menys coneguts. En aquest àmbit ens va fer el regal d'estudiar l'aportació de Marià Aguiló i, sobretot, l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. El que la recerca en folklore li deu és, de nou, impagable. Al marge que gràcies als seus bons oficis tot el fons de l'Obra del Cançoner que havia quedat a Suïssa retornà a Catalunya, es va dedicar a curar, catalogar i editar aquest immens llegat cançonístic (però també contenidor en menor mesura d'altres gèneres recollits en les campanyes —«missions», en deien llavors— de les seves col·laboradores i col·laboradors, com ara rondalles i llegendes). I no tan sols són importants per a la recerca, els volums de l'Obra del Cançoner, sinó també per a les persones dedicades a la cançó artísticament. Tinc present, per exemple, l'enorme felicitat dels músics que formen el grup Ballaveu, els olesans Xavi Rota i Patri Garcia (estimadors de la cançó tradicional i popular com pocs n'he conegut), en les seves recerques de versions dins d'aquest corpus, i la seva satisfacció quasi infantil de trobar-les. També els comprenc! L'Obra del Cançoner va ser un autèntic tresor folklòric, l'edició del qual sorprèn que sigui feta per un home sol.

Un altre exemple del seu tarannà decidit va ser la carta que de molt jove va enviar a Menéndez Pidal arran d'unes precisions que va gosar fer-li sobre el cançoner mallorquí. I Don Menéndez li contestà, naturalment, agraït.

La seva vàlua va despuntar molt aviat. Recordo que fa molts anys na Ramona Violant i Ribera, filla del gran etnògraf en Ramon Violant i Simorra, em va fer un comentari molt eloqüent sobre «la saviesa d'aquell jove». Quan en Massot va arribar de Mallorca i s'incorporà a la Universitat de Barcelona, segons na Ramona Violant, que li va fer de professora, «ja en sabia més que tots nosaltres». Era un dir, és clar, però sens dubte que la seva intel·ligència era agudíssima i els seus coneixements simplement tan esbalaïdors, que per força van cridar l'atenció dels seus professors. Per a mi, l'abast ingent dels seus coneixements va ser sempre un misteri.

Una vegada li vaig preguntar directament: «Com t'ho fas per escriure tants llibres?» I ell em va respondre amb tota naturalitat, com qui me n'expliqués el secret (o almenys així m'ho vaig prendre en aquell moment): «De jove vaig fer molta feina als arxius i ara, quan tinc tranquil·litat al mes de vacances, ho aprofito per escriure.» Així, com aquell qui res. Un meset de la vida i ens oferia un altre dels seus documentadíssims i savis llibres d'història o sobre el que convingués. Uf!, encara ara, al cap de tants anys, la cosa no ha deixat d'admirar-me. Tenia molt d'ofici, escrivint, en sabia molt, i llegir-lo és sempre un plaer de solvència i correcció.

«Correcció»: un altre mot clau en la seva vida. Quan l'abat Cassià li va demanar de posar-se al davant de les Publicacions de l'Abadia de Montserrat i, més tard, de la revista *Serra d'Or*, poc s'imaginava aquest país els fruits immensos de la seva tasca com a editor. El catàleg d'aquesta editorial —la més antiga d'Europa— és una aportació de primera magnitud a la cultura catalana i, en concret, a la història, al folklore, a les arts plàstiques, a la literatura espiritual i teològica, a la musicologia, al llibre infantil i juvenil, a l'excursionisme i a un llarg etcètera d'erudició i de divulgació. Sense la labor d'aquest editor el nostre país fora molt més migrat culturalment parlant del que, per al meu gust, és, amb tant excés d'edició mediàtica, banal, i tan poca edició de recerca. Una aportació que és fruit de la seva visió intel·lectual, realment panoràmica de tota una cultura —inclòs el seu factor

humà, que coneixia a la perfecció...—, i del seu tarannà personal, obrint la porta a tothom i a tota mena d'aportacions, per especialitzades o minoritàries que fossin. El resultat és un catàleg que per si sol ens hauria d'enorgullir i que expressa el bo i millor de la nostra recerca en els àmbits de les humanitats esmentats més amunt. Indiscutiblement també és el resultat del seu esforç personal. En una ocasió em va comentar que repassava dues vegades senceres tots els llibres que sortien de les Publicacions, excepte els del llibre infantil, que és l'únic àmbit que havia delegat. Tots sense excepció. ¿Us imagineu la magnitud de feina que això significa en si mateixa, a més d'escriure llibres (desenes) i articles i ressenyes (més d'un miler), dirigir revistes (fins a quatre!, que jo tingui presents: *Serra d'Or*, *Randa*, *Studia Monastica* i *Llengua & Literatura*), participar en institucions acadèmiques i realitzar les tasques de comunitat que li pertocaven en el microcosmos organitzatiu que és un monestir benedictí? Treballava setze hores al dia i, quan per salut en els darrers anys es va veure obligat a afluixar, «només» en treballava dotze... A casa li havíem posat un sobrenom, «En Massot Tot Ho Pot». El meu fill petit, que d'això se'n recorda, em va enviar un missatge l'endemà del seu traspàs, que em va emocionar: «Pare, se t'ha mort un amic. Aquell que treballava tant...» (i que em perdonin l'esment tantes amigues i amics treballadors d'allò més que tinc la immensa sort de tenir).

He dit més amunt que és impossible de no estimar-se un home així. Ho reitero. No fou un sectari en cap sentit, cap. I va ser una persona molt rica d'amigues i amics de tota mena. La llista seria immensa, tot i aplicar un sentit molt estricte del concepte amistat i, com ha dit, amb raó, algun mitjà, de tots colors: des de la Maria Aurèlia Capmany fins a l'Aina Moll, passant per en Joan Fuster, Max Cahner, Eulàlia Duran, Maria del Mar Bonet, Jordi Carbonell i etcètera, etcètera, etcètera. No acabaríem perquè ell era el receptacle adequat a l'amistat de tothom (s'entén, de tothom que no fos un feixista, un cretí, o derivats...). Imagineu-vos que hi cabia fins i tot qui signa aquest paper, que no té cap pretensió de ser ningú. Rara és la persona que, dedicada a la recerca o a la promoció cultural, no tingui amb ell un deute d'agraïment: donava referències útils, facilitava materials i contactes, obria portes —a vegades bastant tancades—, editava allò dificilíssim d'editar a mans d'altres editors sense la seva visió ni vocació de servei... Un home excepcional que es multiplicava per a tothom. Però per si us serveix la meva confessió per acabar de fer-vos idea del personatge, us explicaré que el vaig conèixer de joveníssim (a vint anyets pelats, quan amb un col·lega igual d'inexpert vam fer l'edició del text de la Passió d'Olesa de Montserrat) i des de llavors que no va deixar mai de tractar-me amb delicadesa. Tractava així a tothom. Era una grandíssima persona, si em permeteu d'explicar-me en un registre col·loquial. I servidor li està infinitament agraït de tot plegat: del tracte rebut, de la seva consideració cap a mi, que era la que tenia per a tothom, i per l'exemple que ha significat de coherència i de treball. Per tot això vaig pensar, fa uns pocs mesos, quan amb tota la senzillesa em va demanar que l'anés a veure: «Que gran que ets, amic.» I afegeixo: és tot el país que té amb tu un deure d'agraïment, que va molt més enllà del reconeixement obtingut amb la concessió del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes per part d'Òmnium i dels altres reconeixements universitaris i institucionals concedits. Tanta generositat i tanta capacitat, tot alhora, costa de trobar. Josep Massot i Muntaner ha sigut la darrera quadratura d'aquest cercle. Al Cel sia, ell que hi creia... I «al Cel

mos vegem tots plegats», que diria el seu estimat Alcover, de cloenda de tantes i tantes rondalles que van fer les seves delícies de criatura i va continuar estimant tota la vida.

Pep, Pepot —com t'anomenava familiarment la comunitat de Montserrat—, Josep, el Massot, el P. Massot, en Massot i Muntaner, «en Massot Tot Ho Pot», Josep Massot i Muntaner, l'home multiplicat: moltes gràcies.

xviii Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics «Les formes breus en l'etnopoesia». Castelló, 3 i 4 de novembre de 2023

XVIII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics

Bàrbara Duran Bordoy
Grup d'Estudis Etnopoètics, Institut de Musicologia Pau Villalonga

Sota el títol de «Les formes breus en l'etnopoesia», va tenir lloc la xviii Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics al Museu de Belles Arts de Castelló, els dies 3 i 4 de novembre de 2023. Cal destacar de la trobada dos punts importants. Per una banda, el fet que els estudis en etnopoètica contemporània són ben vius. Bona mostra d'aquest fet foren algunes de les comunicacions presentades, que combinen la narrativa tradicional amb l'anàlisi de les noves formes de transmissió del llegat oral en el si de la cultura digital. Per una altra, es presentà el llibre que conté les comunicacions incloses a la trobada anterior, feta a Menorca (novembre de 2022) i que no deixa de ser un *gedenkschrift* (llibre commemoratiu) dedicat a les personalitats de Josep Massot i Muntaner, Francesc López Casasnovas i Joan Solé Amigó, que ens deixaren al llarg de l'any 2022. I la veritat és que l'ombra d'aquestes personalitats immenses es projectà sobre una trobada que no deixa de retre homenatge a una manera de fer que ells sintetitzaren al llarg dels anys: el treball intens i apassionat sobre la cultura catalana de tots els temps, de tots els indrets, amb totes les seves variades i riques formes d'expressió.

El divendres 3 de novembre es va fer la rebuda als assistents. El comitè coordinador de l'esdeveniment estava format per Tània Muñoz, Caterina Valriu i Àngel Vergés. Així s'encarrilà la jornada, que començà amb la presentació de Magdalena Gelabert (GREIB), «Encanteris i fórmules màgiques a les rondalles mallorquines d'Antoni M. Alcover», que fou seguida de l'aportació de Cosme Aguiló (IEC), «Endevinalles de Santanyí, es Llombards i Santa Eulària des Riu». «Les nou endevinalles més antigues de la tradició catalana (i peninsular): del segle v al segle xix» foren explicades per Rafael Beltran i Amparo Rico (UV). Caterina Valriu presentà una comunicació que toca un camp molt ric i també conegut pels amants de la rondallística: «Les fórmules d'inici i final a les rondalles de l'Aplec Alcover».

Amb el títol de «Música global i petites formes d'oralitat cantada: de la *Music Session* de Shakirai Bizarrap al *Cançoner Tradicional Infantil*», Francesc Vicens (UIB) encetà un altre bloc de comunicacions que fou seguit d'«El xant. Observacions a propòsit d'un gènere etnopoètic breu a partir de mostres en català», de Joan-Lluís Monjo (UA). Lluís Xavier Flores (associació de recerca etnogràfica Grup Alacant) presentà «Noves aportacions al coneixement del cançoner valencià: els materials inèdits de Francesc Figueras i Manuel Quislant».

Les recents investigacions de Caterina Valriu sobre Antoni M. Penya tenen un nou complement a càrrec de Josep Nicolau (UIB), que amb «Les cançons de *Filología de Calendario* (1903), d'Antoni M. Penya: un glossari filològic i etnopoètic sobre el calendari» afegí nou material a l'estudi d'aquest recol·lector d'històries orals de les Illes. Bàrbara Duran (GREIB) va aportar un estudi de gènere focalitzat en les cançons recollides durant la missió de 1926 de l'OCPC, «El repertori d'una dona: cançons i gloses de madò Bàrbara Artigues *Gorrió*».

Alexandre Bataller (UV) seguí amb un estudi sobre les «Rondalles paremiològiques i refranys fugits de les rondalles. El cas de "Massa tindreu!" (ATU 982)»,

seguida de l'original aportació de Josefina Roma (UB) amb «A Alguaire, los agullaires...». El món de la natura fou representat per l'estudi «De quan els animals i les coses parlaven... Mimologismes i tradició popular», de Paqui Cano (Centre d'Interpretació Carmelina Sánchez-Cutillas).

Les aportacions vinculades a la didàctica de l'etnopoètica foren a càrrec d'Alícia Castelló (CEIP El Salvador, d'Alacant), «Tenim un cos», i «*Vindrà l'home del sac i se t'emportarà!* Expressions fraseològiques i narrativa», de Tània Muñoz Marzà (URV).

El primer dia, així, va concloure amb un sopar de grup i una vetllada de rondalles a càrrec de narradors i narradores castellonencs, al mateix Museu de Belles Arts.

El dissabte 4 de novembre continuaren les exposicions dels estudis presentats. Xavier Roviró i Carme Rubio, del Grup de Recerca Folklòrica d'Osona (GRFO) i el Grup de Recerca en Lingüística Aplicada, Didàctica i Literatura (GLOSSA), de la Universitat de Vic, presentaren «El paper fonamental de les frases fetes, refranys i altres parèmies en la construcció de l'estil a *En defensa pròpia*, de Jacint Verdaguer». La mirada contemporània a la creació del folklore en català, a més de l'anàlisi completa (i certament complexa) de com es generen nous codis de transmissió, fou presentada per Vicent Vidal (UA), amb «*Snowclones* i creació de mems en català». En tot cas, es va tornar enrere en el temps amb l'estudi de Joan Mahiques (Universitat Jaume I) i els «Orígens medievals i pervivència del *Somni de la verge Maria* en el cançoner català contemporani».

Es van presentar, així mateix, els materials bibliogràfics publicats pels membres del GEE. En primer lloc, el volum esmentat *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922-2022)*, que recull les aportacions presentades a la XVI Trobada del GEE a Menorca el 2022, a cura de Salvador Rebés i Bàrbara Duran. Seguí la presentació de materials bibliogràfics publicats (2021 i 2022): *101 curiositats de la Plana de Vic* (Ed. Efadós), de Xavier Roviró i Carme Rubio; *Maria Enganxa* (Ed. Disset) i *De llegenda. Articles sobre el llegendari* (PAM-UIB), de Caterina Valriu; *Aportacions de les Balears a la primera musicologia espanyola. Les connexions de Felip Pedrell amb A. Noguera, A. J. Pont i altres intel·lectuals de les Illes*, de Bàrbara Duran i Eugenia Gallego (PAMSA); *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature*, núm. 11 (2022); *Enric Valor, Valencian Folktales*, traducció de Paul Scott Derrick i Maria-Lluïsa Gea-Valor (Londres-Nova York: Routledge, 2022), i *Folklore íntim del Rosselló - Folklore intime du Roussillon de Simona Gay: una joia revelada*, a cura de Miquela Valls (Ed. Trabucaire).

La trobada finalitzà amb l'Assemblea anual del GEE i una passejada pel centre històric de Castelló amb Manuel Carceller i Toni Royo, que contaren de manera molt vívida i amena com la figura de Jaume I és omnipresent en la història de Castelló, a més de traçar la història dels carrers del petitíssim call de Castelló i parlar-nos de les dones d'aigua presents a les canals de les cases de la ciutat.

La revista Estudis de Literatura Oral Popular neix des de l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili amb la voluntat d'esdevenir una plataforma de divulgació de la recerca en el terreny de la «literatura oral popular», una literatura que, des d'una perspectiva actual, entenem com a comunicació artística interactiva.

The journal Studies in Oral Folk Literature has its origin in the Folklore Archive of the Department of Catalan Studies of the Universitat Rovira i Virgili and aims to become a platform for publishing research in the field of "oral folk literature". From the current perspective, this literature is regarded as interactive artistic communication.

[publicacions]
urv

http://revistes.urv.cat/index.php/elop

ISSN: 2014-7996
DOI: 10.17345/elop